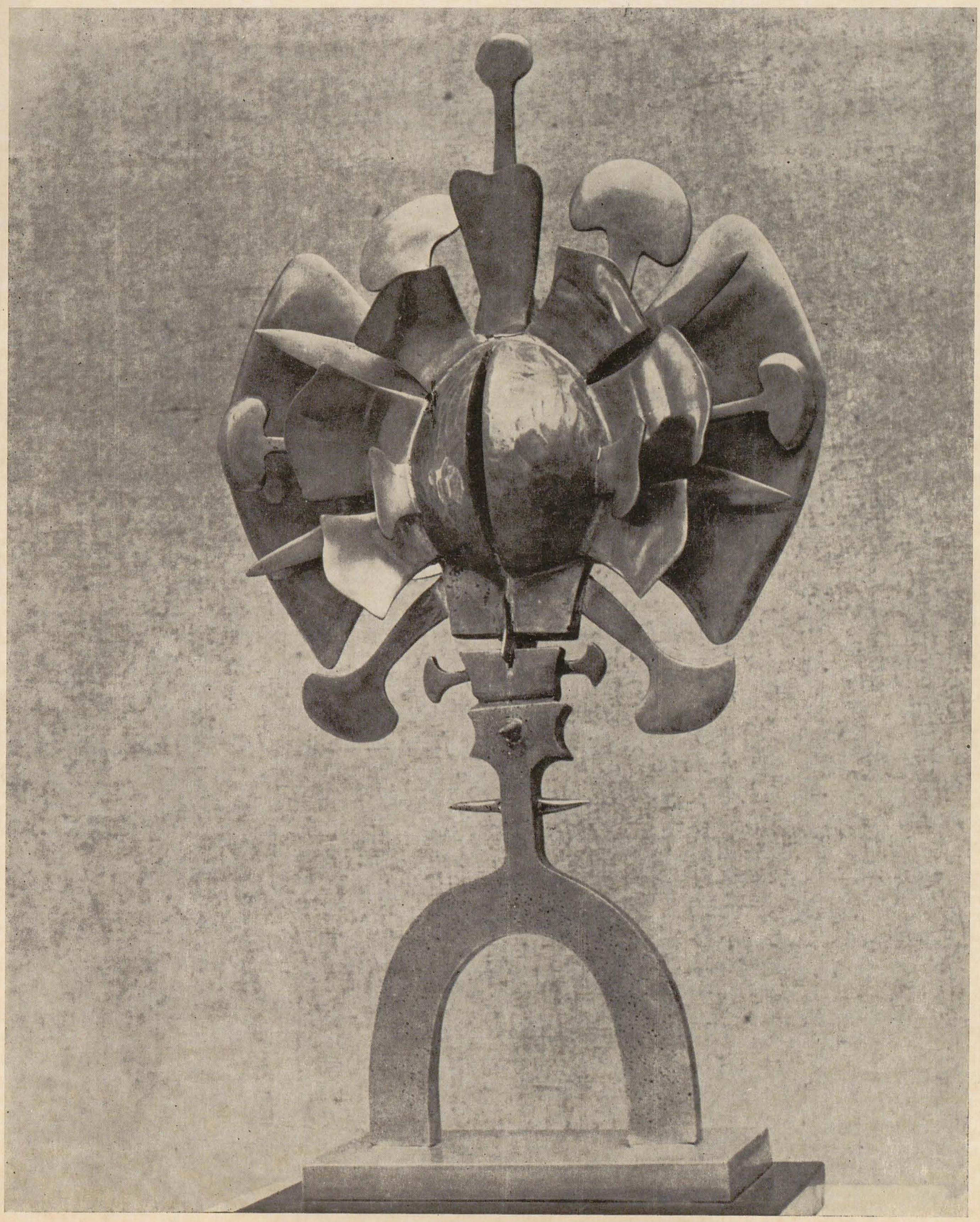
arta

ANUL XXX • NR. 3/1983



arta

ANUL XXX NR. 3/1983

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACȚIA
str. Biserica Amzei 9, telefon 59.35.19
70172 București

ADMINISTRAȚIA
Uniunea Artiștilor Plastici
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

COLECTIVUL REDACȚIONAL
Vasile Drăguț, redactor șef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacție, Horia Horșia, Mihai Drișcu, François Pamfil

RESPONSABIL DE NUMĂR
Mihai Drișcu

PREZENTARE ARTISTICĂ
Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

CORECTURĂ
Ingrid Georgescu

FOTOGRAFII ALB-NEGRU
Atanase Cartojan, Anton Badea, Haragos Zoltán, Erdélyi Lajos, Anca Vasiliu, Bela Crișan, Decebal Scriba

DIAPOZITIVE ÎN CULORI
Atanase Cartojan

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:

lei 360 anual (12 apariții); lei 180 — 6 luni

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O.B. 1001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133—135, București

CRONICA 1 Partid, popor, o singură voință — Alexandra Ionescu
CRONICA 4 Salonul municipal — Alexandra Titu
8 Tapiseria poloneză din secolul al XVIII-lea pînă astăzi — Olga Bușneag
10 Imagine și simbol: un exemplu moldovenesc din secolul al XV-lea — Mihai Ispir
12 A XII-a bienală a tineretului, Paris 1982 — Wanda Mihuleac
15 Dialog despre bienală — Coriolan Babeți, Sorin Dumitrescu
15 Ansamblul kiro-plastic « pîine, apă, ceară, foc — pentru Daniel » — Coriolan Babeți
17 Proiecte psiho-ecologice — Mihai Drișcu
18 Revista Arta la Tîrgu Mureș — Vasile Drăguț
20 « Pe Mureș și pe Tîrnave . . . » tărîm necunoscut al confluențelor etnografice — Paul Petrescu
22 Tîrgu Mureș: tradiția urbanității — Mihai Ispir
23 Orașul — spații și monumente — Călin Dan
24 Un castel renascentist devenit « romantic » — Anca Vasiliu
25 Un prețios tezaur de valori: Muzeul de artă din Tîrgu Mureș — Negoiță Lăptoiu
26 Salonul județean de arte plastice Tîrgu Mureș — Anca Vasiliu
28 Prin atelierele din Tîrgu Mureș (Vasile Drăguț, Magda Cârneci, Paul Petrescu, Mihai Ispir, Marius Tătaru, Călin Dan, Negoiță Lăptoiu, Anca Vasiliu, Horia Horșia, François Pamfil, Andrei Pintilie)
37 Jurnalul galeriilor — Horia Horșia
CĂRȚI/IDEI 39 Cornel Ailincăi, Introducere în gramatica limbajului vizual — Andrei Roman
Dan Grigorescu, Aventura imaginii — Mihai Drișcu
40 Premiile U.A.P., 1981

COPERTA I Floare, metal — Ion Gheorghiu
IV Mama și fiica, lemn — Denes Attila

CHRONIQUE 1 Parti, peuple — une seule volonté — Alexandra Ionescu
CHRONIQUE 4 Le Salon municipal — Alexandra Titu
8 La tapisserie polonaise du XVIIIe siècle à nos jours — Olga Bușneag
10 Image et symbole: un exemple moldave du XVe siècle — Mihai Ispir
12 La XIIe Biennale des jeunes artistes, Paris 1982 — Wanda Mihuleac
15 Dialogue sur la Biennale — Coriolan Babeți, Sorin Dumitrescu
15 L'ensemble « kiro-plastic » (pain, eau, cire, feu pour Daniel) — Coriolan Babeți
17 Projets psycho-écologiques — Mihai Drișcu
18 La revue Arta à Tîrgu Mureș — Vasile Drăguț
20 « Sur le Mureș et les Tîrnave . . . » — un territoire inconnu de confluences ethnographiques — Paul Petrescu
22 Tîrgu Mureș: une tradition urbaine — Mihai Ispir
23 La ville — espaces et monuments — Călin Dan
24 Un château Renaissance devenu « romantique » — Anca Vasiliu
25 Un trésor précieux: Le Musée d'art de Tîrgu Mureș — Negoiță Lăptoiu
26 Le Salon départamental des arts plastiques, Tîrgu Mureș — Anca Vasiliu
28 Chez les artistes de Tîrgu Mureș (Vasile Drăguț, Magda Cârneci, Paul Petrescu, Mihai Ispir, Marius Tătaru, Călin Dan, Negoiță Lăptoiu, Anca Vasiliu, Horia Horșia, François Pamfil, Andrei Pintilie)
37 Le journal des galéries — Horia Horșia
LIVRES/IDÉES 39 Cornel Ailincăi, Introduction à la grammaire du langage visuel — Andrei Roman
Dan Grigorescu, l'aventure de l'image — Mihai Drișcu
40 Les Prix de l'U.A.P., 1981

COUVERTURE I Fleur, métal — Ion Gheorghiu
IV La mère et la fille, bois — Denes Attila

ХРОНИКА 1 Партия, народ, единая воля — Александра Ионеску
ХРОНИКА 4 Муниципальный салон — Александра Титу
8 Польские ковры с XVIIIго века до сих пор — Ольга Бушняг
10 Изображение и символ: молдавский пример Хго века — Михай Испир
12 XIIе двухгодичная молодежная выставка, Париж 1982 г. — Ванда Михуляк
15 Диалог о двухгодичной выставки — Кориолан Бабець, Сорин Думитреску
17 Психоэкологические проэкты — Михай Дришку
18 Журнал Арта в Тыргу Муреше — Василе Дрэгуц
20 « На Муреше и на Тырнавах . . . » неизвестное поприще этнографических слияний — Пауль Петреску
22 Тыргу Муреш: традиция вежливости — Михай Испир
23 Город — пространства и памятники — Кэлин Дан
24 Возрожденческий дворец ставший « романтическим » — Анка Василиу
25 Драгоценная сокровищница ценностей: Музей искусств гор. Тыргу Муреш — Негоицэ Лэптою
26 Уездный салон изобразительных искусств Тыргу Муреш — Анка Василиу
28 В мастерских Тыргу Муреша (Василе Дрэгуц, Магда Кырнечь, Паул Петрдску, Михай Испир, Марьус Тэтару, Кэлин Дан, Негоицэ Лэптою, Анка Василиу, Хория Хоршия, Франсуа Памфил, Андрей Пинтилие)
37 Журнал галерей — Хория Хоршия
КНИГИ/ИДЕИ 39 Корнел Аилинкэй, Вступление в грамматику зрительного языка — Андрей Роман
Дан Григореску, Авантюра изображения — Михай Дришку
40 Премии Союза художников, 1981

ОБЛОЖКА I Цветок, метал — Ион Георгиу
IV Мать и дочь, дерево — Денеш Аттила

https://biblioteca-digitala.ro

«partid, popor, o singură voință»

alexandra ionescu

Expoziția deschisă în luna ianuarie la sala Dalles, sub titlul « Partid, popor, o singură voință », își propune un scop precis. Ceea ce vrea să prezinte această manifestare nu este atît o imagine a creației artistice românești contemporane, ci imaginea realității sociale, glorificate prin intermediul artei. Dedicată Președintelui țării, cu ocazia aniversării celor cincizeci de ani de activitate revoluționară, expoziția are un declarat caracter festiv. Din această dublă determinare — reflectarea realității și caracterul omagial, rezultă o serie de consecințe în planul expresiei artistice.

În primul rînd, relația imagine-realitate se constituie într-un mod complex, destul de diferit de ceea ce ne-am obișnuit a defini, în mod tradițional, ca realism.

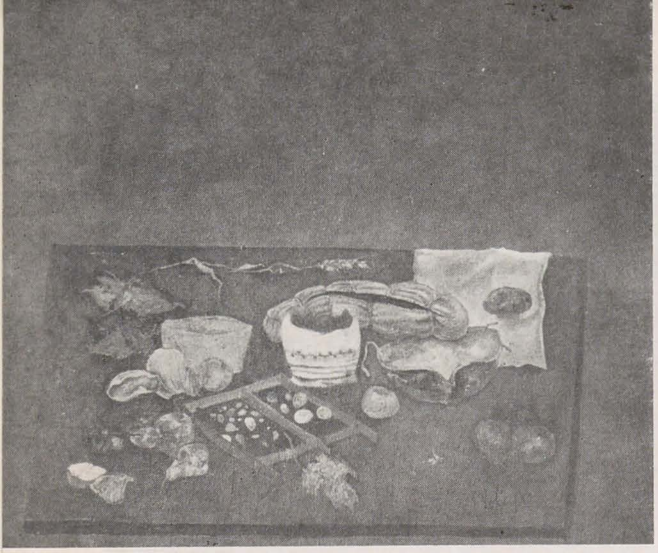
În expoziția de la sala Dalles își găsesc locul, într-o încercare de a amplifica registrul tematic, și de a implica, în majoritate, creația din țară, lucrări aparținînd unor orientări sensibil diferite, dar toate angajînd, într-un mod sau altul, reprezentarea realității. Chiar dacă nu e exhaustivă, dacă nu epuizează atitudinile artistice — nici măcar cele mai importante (sarcină ce revine altor forme de manifestări, cum ar fi Salonul municipal, deschis în aceeași perioadă în capitală) selecția cuprinde deci un număr de creații în care figurația nu se leagă imediat de cotidian și nu stă sub semnul categoriilor din zona retoricului, apoteoticului și așa mai departe. Ne referim la naturile statice ca acelea semnate de Ion Popescu Negreni, Aurel Ciupe, Ion Pacea, Ion Gheorghiu; la peisajele lui Viorel Mărgineanu, Ion Sălișteanu, Gheorghe I. Anghel, Petru Popovici, Dorian Szasz; sau la lucrări mai complex articulate, ca aceea a lui Teodor Moraru, în care o sumă de secvențe reiau și amplifică un motiv central. În aceeași secțiune a expoziției ce extinde mesajul tematic și îl îmbogățește dincolo de transcrierea sa literală fac parte lucrări de sculptură ca semnul cu aluzie la repertoriul folcloric, al lui Gheorghe Iliescu-Călinești, figurile alegorice semnate de Iulia Oniță, Iorgos Iliopolos sau Mircea Ștefănescu, și lucrarea de frumoasă factură clasicizantă a lui Tache Corneliu.

Substanța expoziției este asigurată de lucrările care se subordonează

Portret de Dan Hatmanu

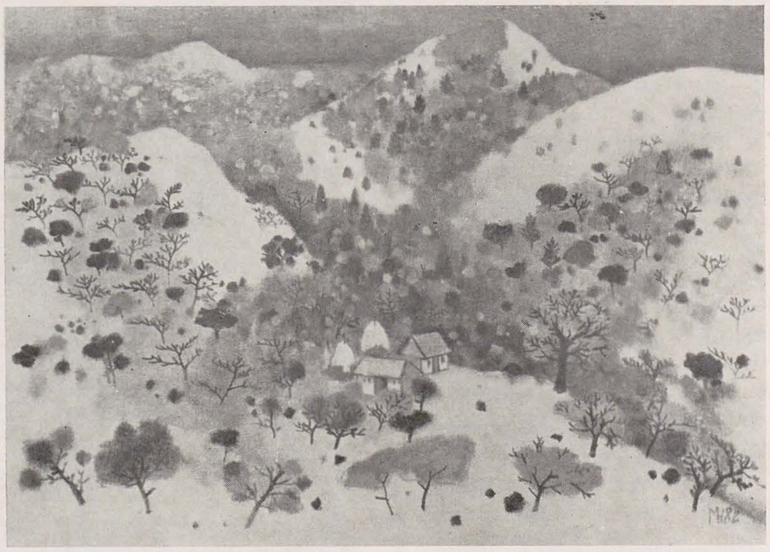
Aspect din expoziție

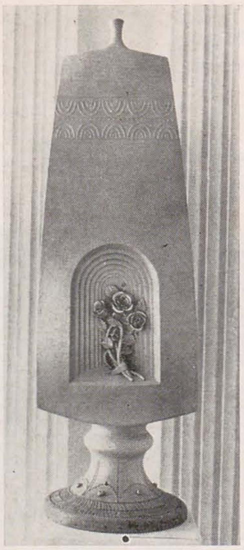
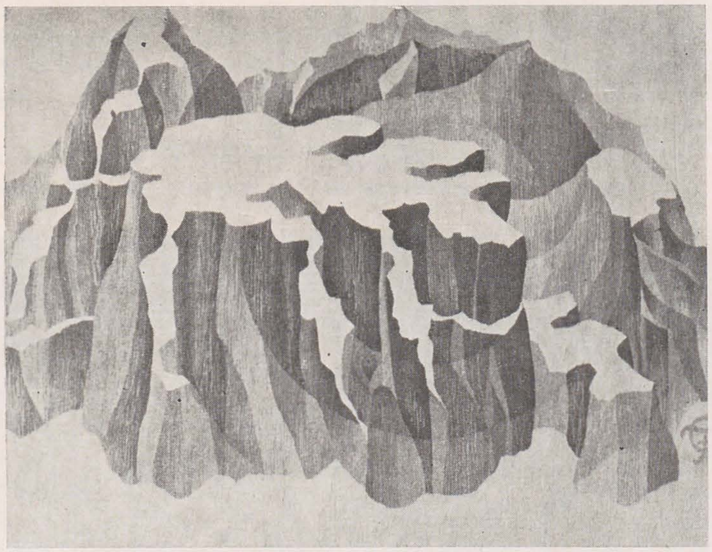
https://biblioteca-digitala.ro



p. 2
1. PETRE VELICU: *Natură statică*
2. TRAIAN BRĂDEAN: *Rapsozi populari, soli ai prieteniei*
3. ION IRIMESCU: *Victorie*
4. DUMITRU PASIMA: *Întîmpinare*
5. VIOREL MĂRGINEAN: *Peisaj*
6. MIRCEA ŞTEFĂNESCU: *Pe malul mării*
7. EUGENIA MANEA PASIMA: *Primăvara*
8. COSTEL BADEA: *Vas decorativ, omagiu 1983*
9. FILARET OLOIER: *Muntele*

p. 3
1. DORIAN SZASZ: *Moş Ion şi Arion Cimpoieru*
2. NICOLAE APOSTOL: *Pîinea*
3. ION BITZAN şi VLADIMIR ŞETRAN: *Salutul*
4. BRĂDUŢ COVALIU: *Pentru pacea lumii*
5. MIHAI RUSU: *Bucureşti '80*
6. NICOLAE GROZA: *Dunărencele*
7. ROMELO PERVOLOVICI: *Cor*
8. AUGUSTIN COSTINESCU: *Peisaj, Eforie nord*
9. MARILENA PREDA SÂNC: *Dar*
10. GHEORGHE I. ANGHEL: *Irigaţii*
11. VASILE POP: *Fîntîna de la Scorniceşti*

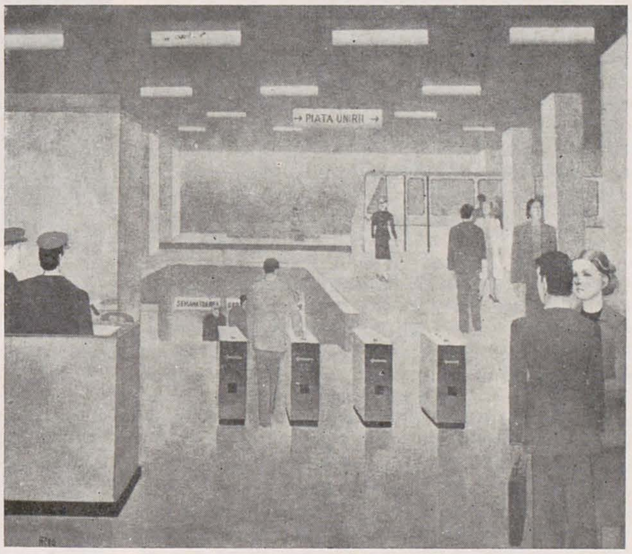


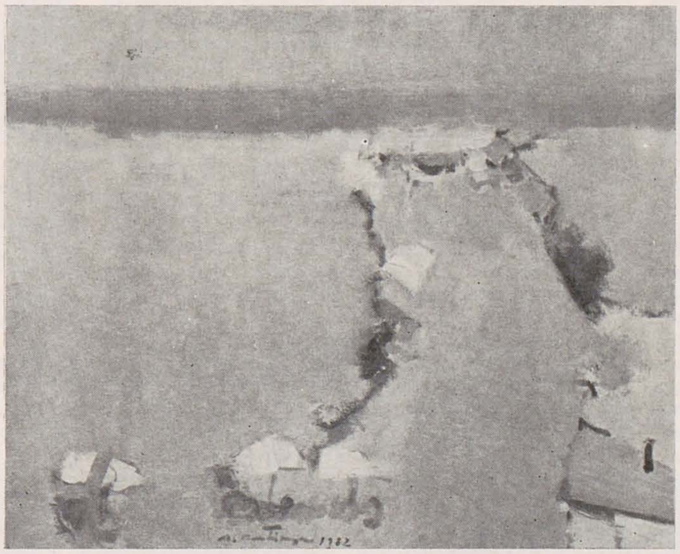



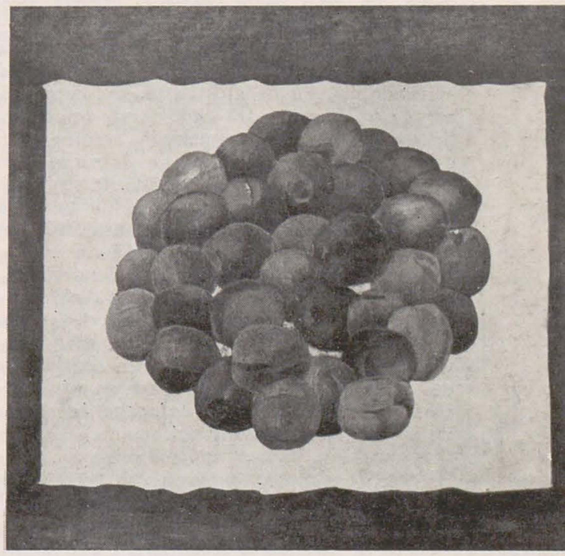
direct imperativului tematic — al transpunerii cotidianului. Un cotidian transfigurat, filtrat printr-o peliculă idealizatoare, şi proiectat într-o perspectivă monumentală şi eroică. La fel ca totdeauna, în toate epocile, în cazul stilurilor (sau genurilor) omagiale, aceste trei condiţionări — ancorarea, prin citarea unor repere pregnante, într-o realitate recognoscibilă, bine definită în timp şi spaţiu; proiecţia monumental-eroică şi caracterul idealizant, ca mijloc de a adera la un prototip peren şi universal (de a atinge adică permanenţa şi anvergura istorică), fac parte din arsenalul artistic în încercarea de a «fixa clipa», de a maria condiţia statică a unui *acum* al timpului prezent şi condiţia dinamică a fluxului istoric, în care prezentul nu este decît momentul insesizabil dintre trecut şi viitor. Imaginile create de artişti în asemenea circumstanţe încearcă tocmai performanţa de a face din prezent o sinteză fericită a trecutului şi o proiecţie în viitor.

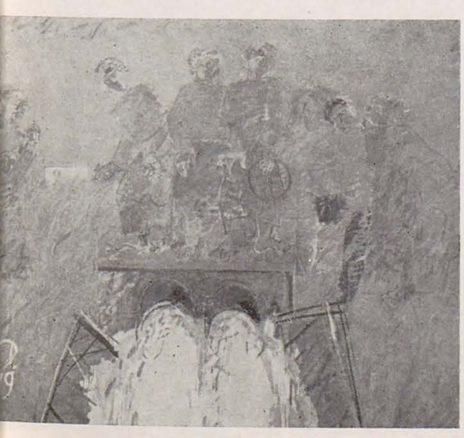
Amintim dintre artiştii care au răspuns cu promptitudine genericului expoziţiei pe Ion Bitzan şi Vladimir Şetran, autorii unui triptic (din păcate defalcat prin panotare), prezentînd pe Preşedintele ţării, Nicolae Ceauşescu şi pe tovarăşa Elena Ceauşescu, între două imagini pendant, reprezentînd secvenţe din industrie şi agricultură; pe Nicolae Groza, care redă, într-o atmosferă lirică, specifică în general picturii sale, vizitele de lucru ale Preşedintelui; pe Constantin Niţescu, Eugen Palade, Doru Rotaru, Vintilă Mihăescu — care surprind, în diverse ipostaze, evenimente ale muncii de zi cu zi, pe şantierele ţării. Ei preiau imagini vehiculate în presă, scene în care Preşedintele ţării apare ca un focar al eroismului cotidian. Remarcăm şi cele două portrete, într-o manieră foarte tradiţionalistă, semnate de Dan Cristian, şi portretul în cheie simbolică prezentat de Elena Greculesi. În sculptură, alături de opera maestrului Ion Jalea, ne reţin portretele Preşedintelui ţării şi al tovarăşei Elena Ceauşescu, realizate de Paul Vasilescu şi de Horia Flămându, în care trans-

https://biblioteca-digitala.ro



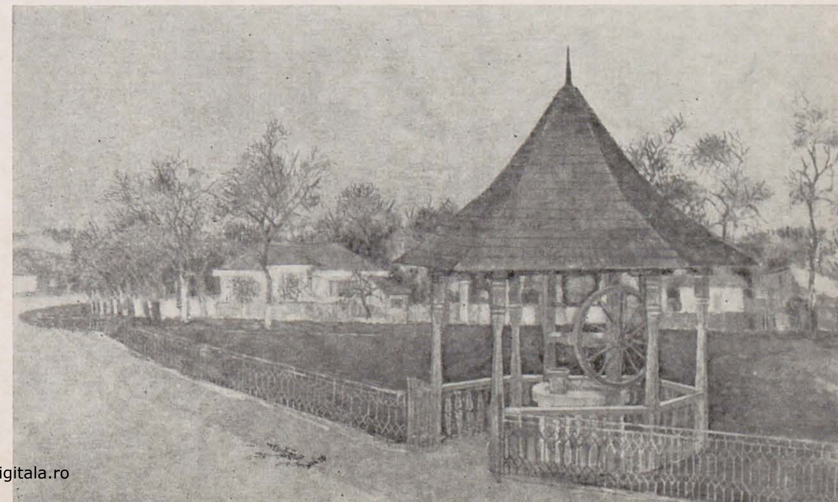






pare acea tendință spre idealizare specifică dintotdeauna portretului de aparat, și prin care se încearcă tocmai sustragerea motivului de sub incinta efemerității cotidiene, de sub acțiunea timpului.

În ansamblul său, expoziția de la sala Dalles ne pare a avea o calitate indiscutabilă — și anume claritatea — calitate specifică expozițiilor cu program, fie că acest program vizează, ca acum, nivelul tematic, fie că se referă la o anume atitudine creatoare, la probleme de stil.



https://biblioteca-digitala.ro

salonul municipal

alexandra titu

Dacă la anteriorul salon anual al artiştilor din capitală remarcam limpezimea structurii, încercarea de a explicita sensul ansamblului de lucrări ca şi intenţia (şi mesajul) fiecărei opere în parte, dacă remarcam, deci, respectul arătat publicului (căruia i se oferea un discurs logic despre creaţia contemporană românească şi, pe de altă parte, înseşi acestei creaţii, puse în valoare cu multă inteligenţă), în cazul salonului din 1983 — deschis ca de obicei la Muzeul de Artă al R. S. România — am întîmpinat, din acest punct de vedere, o dezamăgire. Principiile de expunere (dacă presupunem că ele ar exista) sînt vagi şi neunitare. Nu lipsesc lucrările frumoase, nici experimentele grave, nici surprizele furnizate de cele mai tinere generaţii. Materialul din care s-a constituit expoziţia e bogat, sugestiv, interesant — cu excepţiile de totdeauna.

Dar cu toţii sîntem de acord asupra firescului unor inegalităţi din creaţia artiştilor, ca şi asupra necesităţii, în orice cultură, a acelui « fundal » sau « underground » de creaţii în care nu întîlnim mari inovaţii, mari probleme filosofice şi plastice, dar care gravitează în jurul operelor ce exprimă cu adevărat « pulsul » epocii. De data aceasta, însă, impresia generală este tocmai că nota expoziţiei e dată de aceste lucrări care în mod normal constituie « fundalul », imprimînd selecţiei o anume inerţie, o pasivitate, pe care cu greu încearcă să o învingă un mănunchi de opere cu adevărat remarcabile, şi care, chiar atunci cînd riscă aventura, o fac în numele unei semnificaţii şi unei intenţii grave. Pe de-o parte, desigur, această atmosferă este rodul selecţiei înseşi, care apare mai ternă, mai lipsită de problematică şi anvergură. O anume reticenţă şi dezimplicare se resimte în ansamblul « salonului ». Pe de altă parte, aşa cum spuneam, panotarea funcţionează ca o forţă omogenizatoare (în sensul negativ al termenului) reuşind să contracareze şi plastic şi ca intenţie, lucrările între ele, printr-o grupare ce ignoră afinităţile reale de atitudine şi rezolvare, am spune cu abilitate, dacă nu am considera că e mai curînd rezultatul lipsei de har (să spunem competenţă?). Să nu mai vorbim de neglijenţe şi meschinării de expunere — cum ar fi expunerea plasticii mici, fără nici un fel de perspectivă spaţială, pe banchetele din ultima sală.

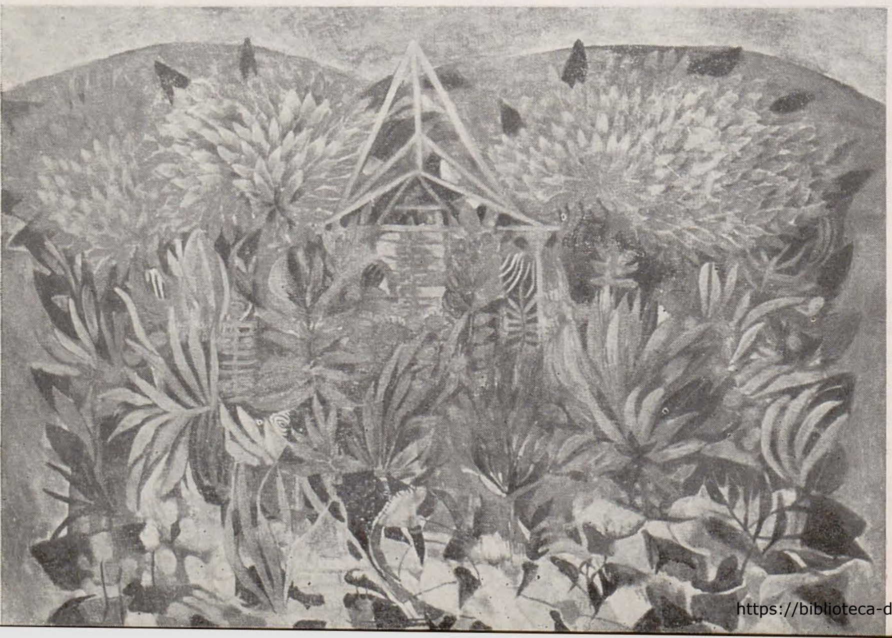
Ceea ce a funcţionat odată ca un accident generat de o abundenţă de lucrări, s-a generalizat acum, chiar şi în cazul cînd nu e nici pe departe vorba de dificultăţi de acest fel.

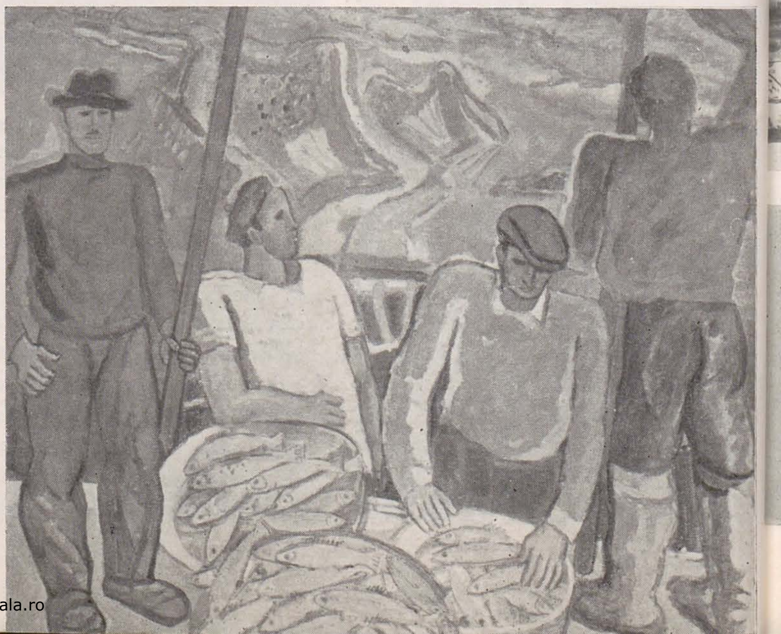
Dar, dincolo de aceste deficienţe ce ţin de expunere, de selecţie, şi, nu în ultimul rînd, de creaţia însăşi, să vedem ce ne oferă pozitiv acest « salon bucureştean », care constituie totdeauna un eveniment cultural, şi dincolo de diversele expoziţii tematice, locul celei mai concludente întîlniri cu creaţia artistică contemporană.

Să remarcăm de la început că, în afara cîtorva excepţii, există o diferenţă sensibilă între atmosfera dramatică propusă de sculptură, şi lirismul cu o notă de nostalgie, care domină în cea mai mare parte pictura. Motivul principal — abordat prin mijloace remarcabil de variate — al sculpturii — rămîne omul, condiţia sa în lume. Raportul volum — spaţiu, sau materie — formă, sau suprafaţă — lumină exprimă această ecuaţie. Fie că figura se impune în fragila ei frumuseţe, ca în sculpturile semnate de Iulia Oniţă, Tache Corneliu, Dinu Rădulescu, Aurel Ciucu, Nicolae Ştefăniţă; fie că, urmînd un scenariu complex, perfect integrat imaginii, tragicul efemerităţii umane, al confruntării cu timpul, cu tot acel potenţial de pericol, de distrugere, de moarte, inclus de experienţa vieţii, devine subiectul cheie al unui sistem de semne extrem de liber ca forme — ca în cazul lui Neculai Păduraru, Ion Iancuţ, Florentin Tănăsescu, Mihai Istudor, Aurelian Contraş, Ovidiu Filimon: fie că, în sfîrşit, aceeaşi premisă ideatică este exprimată în termenii mai lapidari ai unui limbaj abstract (la Napoleon Tiron, Leonard Răchită, Bela Crişan, Ion Bolborea), sîntem mereu martorii unui discurs convingător şi fascinant despre destin, despre conştiinţa umană treazã într-un univers opac, sfîşiată între imuabilul determinărilor cosmice, curgerea inexorabilă a istoriei şi fărîmiţarea în monotonia cotidianului. Se face resimţită în majoritatea sculpturilor o opoziţie subtilă faţă de grandilocvenţă, de formele bombastice, faţă de orice formă de retoric, de determinările exterioare ale monumentalului, concomitent cu o rafinare a mijloacelor, în care fuzionează cu excelente rezultate lecţia tradiţională a observării modelului şi experienţa deceniilor de exprimare prin forme abstracte.

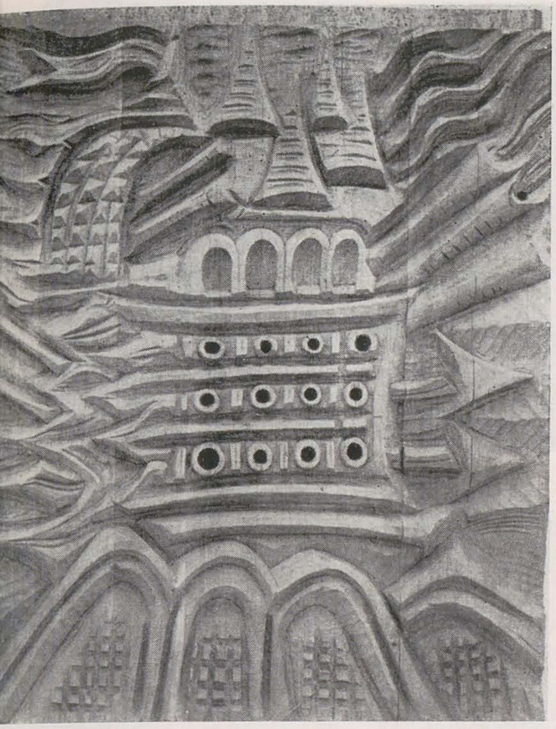
În cazul picturii, accentul cade pe realitatea exterioară, pe mediul în care evoluează existenţa umană, care e prezentă mai ales ca filtru subiectiv al datelor lumii. Relaţia obiect — subiect este în majoritatea cazurilor lipsită de tensiune. Realitatea naturală sau construită (acele instantanee, secvenţe de acţiune şi obiecte ale unui cotidian contemporan) furnizează pretexte pentru exerciţiul pictural. Un anume lirism incorigibil — sau mai curînd defini-

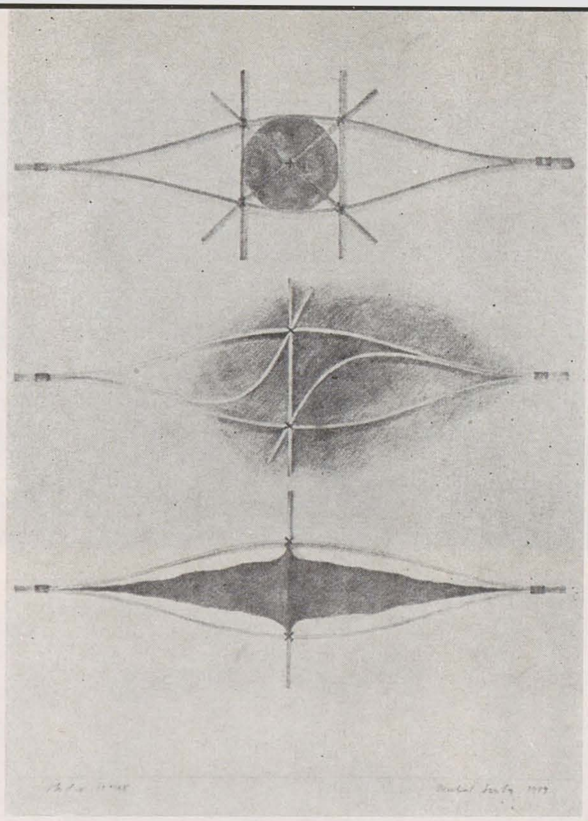
1. ION SĂLIŞTEANU: *Aurel Vlaicu al nostru*
2. ION GRIGORESCU: *Pîinea din Valea Nucarilor*
3. GABRIELA PĂTULEA DRĂGUŢ: *Grădină cu pavilion*
4. BRĂDUŢ COVALIU: *Pescari*





https://biblioteca-digitala.ro

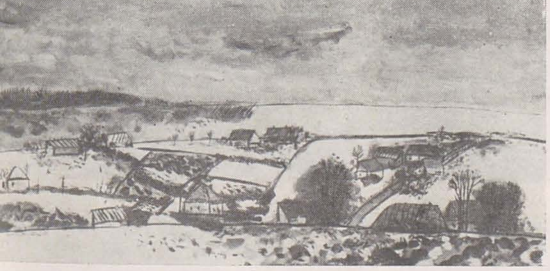


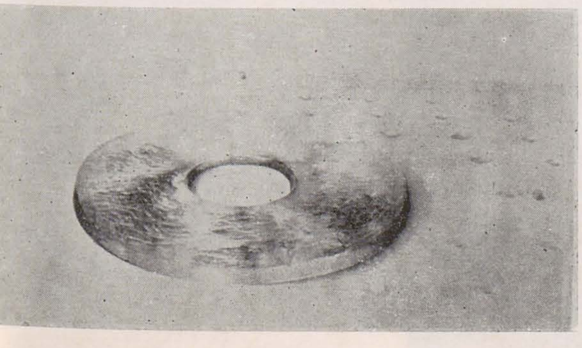


toriu pentru « un popor de bogați în poezie » — cum ar spune criticul de artă Ion Frunzetti — temperează atît excesele exclamative ale unui realism apoteotic (ilustrat de Dorian Sasz, Carolina Iacob, Elena Greculesi, Lia Sasz, Ion Bitzan, Brăduț Covaliu) cît și tendința spre minuția observației din lucrările unor tineri foarte atenți la motiv, dar foarte atenți și la pînzele lui Horia Bernea și Sorin Dumitrescu (în fond, orientarea lor, dincolo de pericolul oricărei soluții preluate de-a gata, atestă un gust lăudabil) — ca Ștefan Mocanu, Constantin Pacea, Szabo Marlena, Gruia Floruț, Ion Dumitriu. Iar partea cea mai substanțială (cantitativ) a selecției stă sub semnul neîndoielnic al proiecției subiective de factura cea mai fără echivoc lirică, proiecție mediată de prezența mai fermă sau mai dizolvată a figurii — reper afectiv, sau, cum spuneam, pretext pentru preocupări pur picturale. Se întîlnesc pe acest teren artiști din generația afirmată încă înainte de război (Michaela Eleutheriade, Ion Popescu Negreni, Aurel Ciupe), artiști din « generația de mijloc » (Ion Pacea, Virgil Almășanu, Viorel Mărgineanu, Ion Sălișteanu, Constantin Piliuță, Florin Niculiu, Constantin Dipșe, Emil Aniței, Nicolae Iorga, Pavel Codiță, Tanasis Fappas — și lista s-ar putea extinde) ca și reprezentanți ai generațiilor afirmate în ultimele două decenii (Sorin Ilfoveanu, A. M. Agripa, Viorel Grimalschi, Constantin Albani, Romeo Zamfirescu). Uneori, ca în cazul lui Ion Gheorghiu, Horia Mihai, Gheorghe Șaru sau Cornel Vasilescu, această proiecție lirică duce pînă la totala desprindere de suportul figurativ, sub semnul decorativului, al expresionismului abstract sau al discursului cromatic pur. Se impune să remarcăm cîteva prezențe care nu numai că se subsumează mai greu unei atmosfere generale, dar care au meritul de a ne introduce în teritoriul unor experiențe de atelier care angajează întreaga structură a operei, condiția ei, raportul dintre semnificație și imagine. Este vorba de unii dintre cei mai interesanți și reprezentativi pictori contemporani, a căror creație s-a definit în ultimele două decenii: Marin Gherasim e prezent cu una dintre pînzele sale cu arhitectură clară, cu pastă bogată și cu expresie lapidară, o pînză solemnă, în care simplitatea formei susține gravitatea mesajului. Teodor Moraru ne furnizează surpriza unei pînze cu culoare opulentă și multă lumină, și în care « subiectul » nu mai e un complex element formal, ci un spațiu liber, ordonat cu subtilitate prin cîteva repere geometrice. Alexandru Chira își susține, ca în toate lucrările, discursul său la limita între imagine și verb. Gheorghe I. Anghel, după experiențele de figurare din ciclurile de centauri, minotauri și năvoade, și după abstracția ciclurilor de *Orizontale* și *Insule* încearcă o sinteză în care masele picturale și discursul grafic, cu aluzie figurativă, intră în dialog.

În ce privește grafica, expediată ca mai totdeauna în spațiul rotondei, trebuie un mare efort de a înota contra fluxului monoton al panotării ca să desprinzi tipologii artistice și orientări stilistice, de altfel cert diferite. Rețin, în primul rînd, experimentele complexe ce pun în dezbatere atît motivul cît și mijloacele de expresie — Wanda Mihuleac, Aurel Bulacu, Decebal Scriba, Vlad Nicodim, Gyalai Istvan, Igaszag Radu, Ion Atanasiu, Marilena Preda Sânc, Albert Zoltan, Olimpiu Bandalac — ne propun exerciții îndrăznețe, realizate cu acuratețe și siguranță. Alături, întîlnim artiști ca Ion Panaitescu, Damo Istvan, Vasile Olac, Augustin Costinescu, care urmează o solidă tradiție a graficii de șevalet, ca și binecunoscuți graficieni de notă suprarealistă ca Dan Erceanu și Teodor Hrib.

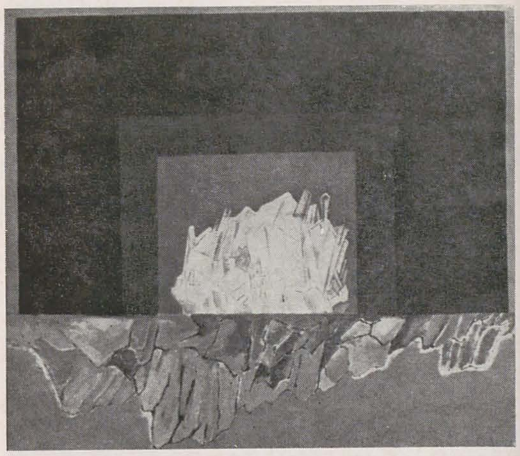
Ne este dificil să oferim în final o concluzie limpede, o impresie dominantă, despre acest salon, în care trebuie să depui un efort de ordonare, dar care, firește, merită acest efort al parcurgerii atente. În urma unei asemenea analize, insistente, trecînd peste primele rețineri legate de expunerea amorfă, rămînem cu convingerea că în momentul de față se creează, în capitală, o artă de certă valoare, care vizează, în orice caz, valoarea. Observăm, de asemenea, că și în arta românească, la fel ca în toată lumea, se înregistrează un val de reticență față de formulările de șoc, și revenirea la o nouă « purificare a limbajelor » de imixtiunile celorlalte genuri, și că, după retorismul, tensiunea spre social și, în general, spre probleme ce nu îi sînt specifice, a artei ultimelor două decenii, definite de teoreticienii de artă ca « baroce », se revine spre o atitudine mai curînd clasicizantă.

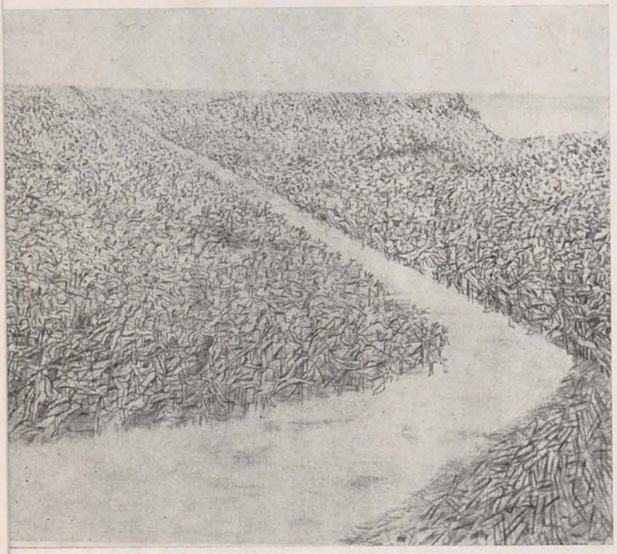


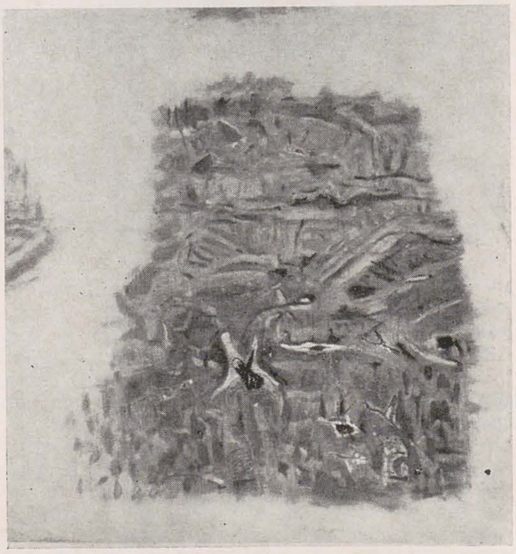


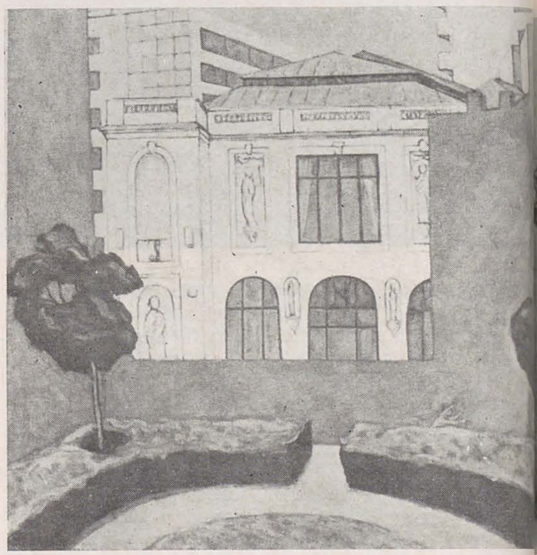
1. *ION DEAC BISTRIȚA: Cetatea agresivă*
2. *DECEBAL SCRIBA: Studiu « Semne »*
3. *ION IRIMESCU: Mască*
4. *SORIN ILFOVEANU: Iarna*
5. *THEODORA MOISESCU STENDL: Val*
6. *WANDA MIHULEAC: Tratat despre apă*
7. *TRAIAN BRĂDEAN: Vînat*

https://biblioteca-digitala.ro







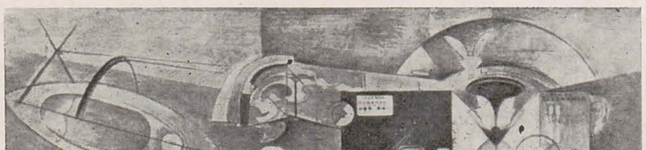


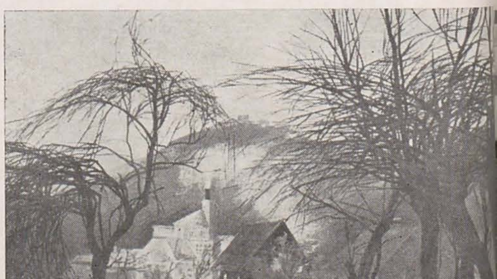
p. 6

1. NICOLAE ŞAPTEFRAŢI: *Tinereţe*
2. VALERIU GIODIC: *Afiş cultural*
3. LIANA AXINTE: *Teodor Mazilu*
4. FLORICA CERCEL: *Cristal I*
5. EMILIA NICULESCU: *Porumb*
6. GEORGE FILIPESCU: *Peisaj din Bucovina*
7. SPIRU VERGULESCU: *Peisaj bucureştean*
8. GRUIA FLORUŢ: *Natură moartă*
9. HOREA CUCERZAN: *Lumini VII*
10. ALEXANDRU CHIRA: *Studiu pentru car alegoric*
11. ANTON EBERWEIN: *Copac*
12. DORU ROTARU: *La poalele cetăţii Neamţului*

p. 7

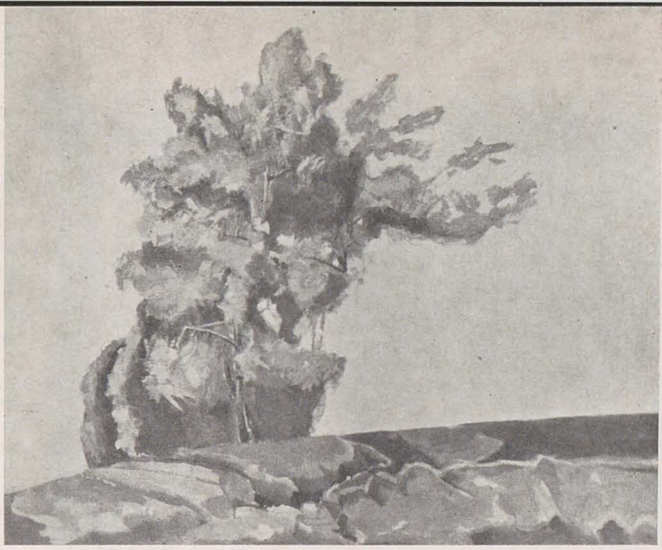
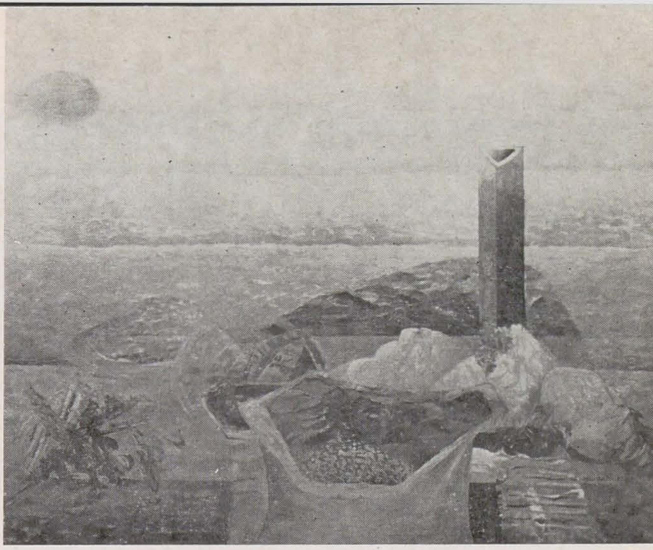
1. ELENA GRECULESI: *Femeie cu maramă*
2. VIOREL GRIMALSCHI: *Peisaj cu copac*
3. TEODOR MORARU: *Toamnă*
4. SILVIA RADU: *Mama*
5. GINA POPA HAGIU: *Covor de dealuri dobrogene*
6. VIRGIL MIU: *Peisaj la Reghin*
7. GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEŞTI: *Arcade*
8. ANA ILFOVEANU: *Peisaj la Tescani*
9. NECULAI PĂDURARU: *Visul lui Juganu*
10. AMALIA GHERASIM: *Lanuri*
11. DECEBAL NIŢULESCU: *Codru tînăr*
12. RODICA ANCA MARINESCU: *Peisaj din Grecia*

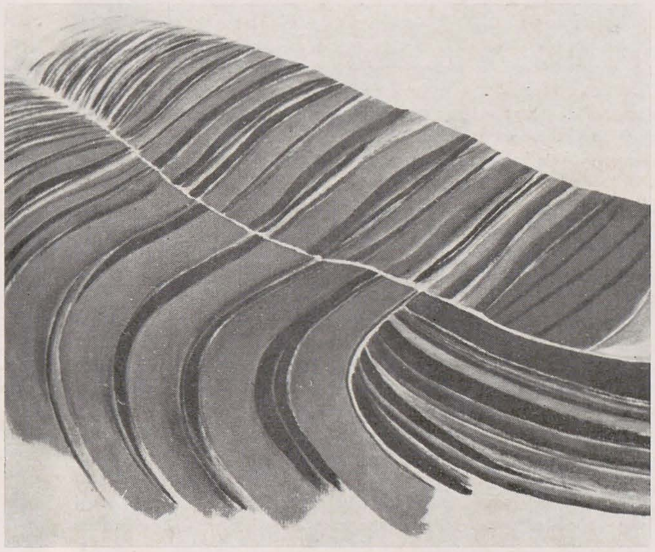
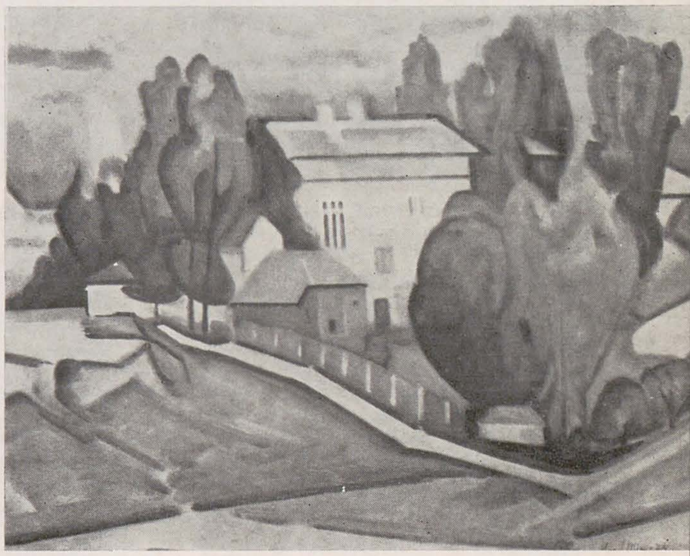


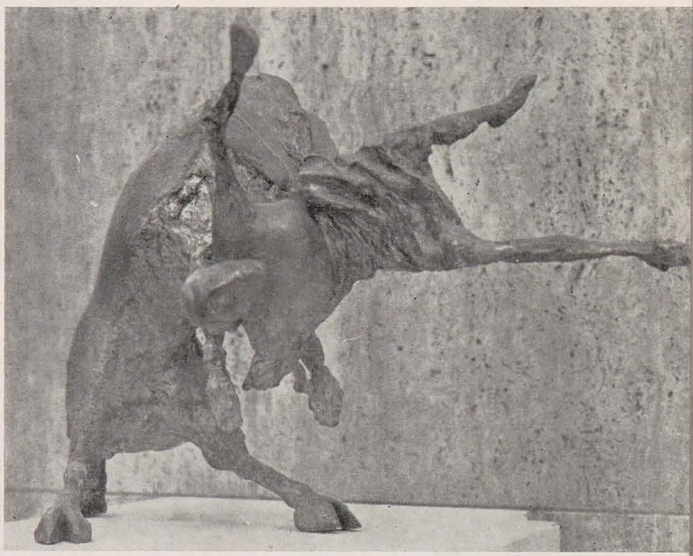
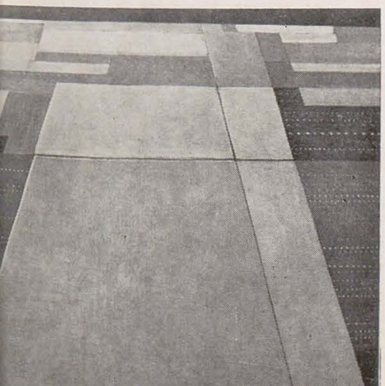


salonul municipal

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

tapiseria poloneză din secolul al XVIII-lea pînă astăzi

olga bușneag

Tapiseria poloneză şi-a cucerit, începînd cu anii '60, o faimă planetară; evoluţia ei rapidă şi spectaculoasă a determinat modificări fundamentale în statutul tapiseriei, impunînd-o drept una dintre cele mai revoluţionare şi dinamice arte ale veacului.

Un rol important în dezvoltarea ei impetuoasă l-au avut experimentele artiştilor polonezi din deceniul şapte, experimente sprijinite de o sumă de factori printre care amintim: înfiinţarea unei secţii de învăţămînt textil (la nivel mediu şi superior); încredinţarea posturilor de profesori unor artişti de primă linie, precum M. Abakanowicz sau J. Owidzka; acţiunile complexe iniţiate de secţia de arte decorative a Uniunii Artiştilor Plastici din Polonia; organizarea, începînd din 1972, a unor trienale textile la Lodz, centru al unei vechi industrii textile, « Manchester-ul polonez », cum i se spune; înfiinţarea, tot în acest oraş, a unui muzeu special dedicat istoriei industriei textile. În afară de aceste măsuri stimulatoare luate pe plan naţional, un element de progres l-au constituit şi bienalele internaţionale de tapiserie de la Lausanne (create în 1962), bienale la care artiştii polonezi au fost continuu şi intens prezenţi.

Expoziţia de tapiserie poloneză deschisă la Muzeul Colecţiilor — a doua într-un interval de trei ani — acoperă un spaţiu de timp mai vast decît cea precedentă (care prezenta cu precădere tendinţe şi personalităţi din ultimele două decenii), oferindu-ne o antologie de piese semnificative începînd din secolul al XVIII-lea pînă în zilele noastre.

Tradiţia ţesăturilor artistice din Polonia — ne informează Halina Jurga în prefaţa catalogului — se pierde în ceaţa vremurilor. O idee asupra gustului pentru ţesăturile ornamentale o oferă inventarele colecţiilor de opere de artă din incinta castelelor şi mînăstirilor, dar despre o continuitate propriu-zisă a tradiţiei se poate vorbi doar din veacul al XVIII-lea. Din acest secol de aur al tapiseriei poloneze expoziţia oferă cîteva goblinuri şi chilimuri de mare gingăşie şi fineţe a execuţiei. În lexicul şi sintaxa acestor exemplare se poate citi limpede confluenţa Occidentului cu Orientul, modul cum chilimul polonez însumează într-o viziune proprie elemente caracteristice folclorului autohton, goblinurilor flamande, ţesăturilor baroce, rococo, sau covoarelor de Anatolia. Disponibilitatea faţă de stiluri diverse, ale căror reflexe le integrează atît de organic, mobilitatea şi sensibilitatea lui la gustul şi spiritul timpului, se arată a fi o trăsătură specifică peste veacuri. Încă de pe acum, putem identifica şi o altă invariantă a ţesăturii artistice poloneze, şi anume apetitul pentru grafică. Chilimul — fie el « de curte » sau popular — reprezintă tipul de covor definitoriu pentru tradiţia poloneză, tip de o vitalitate remarcabilă care dăinuie pînă către mijlocul secolului nostru.

Fără a fi profund afectat de modificările sistemice de natură politico-sociale şi economice, traversînd totuşi o zonă de penumbră odată cu dezvoltarea şi concurenţa industriei textile, ţesutul manual cunoaşte o perioadă de resurgenţă în primele decenii ale veacului nostru, datorită intervenţiei active, pe baza unui vast program, a artiştilor plastici. O benefică influenţă exercită în acest răstimp asociaţia « Arta aplicată polonă », iniţiată la Cracovia în 1901, care militează pentru reînvierea iconografiei şi tehnicii chilimului popular. În acelaşi sens, acţionează mai tîrziu şi asociaţia « Atelierelor cracoviene » şi atelierul « Chilim » din Zakopane, aşa cum o exemplifică admirabil piesele expuse în primele săli de la « Muzeul Colecţiilor ». După primul război mondial, centrul producţiei textile artistice se mută la Varşovia, unde « Asociaţia artiştilor plastici » (LAD), fundată în 1926, desfăşoară, în continuarea programului artistic al « Atelierelor de la Cracovia », o fructuoasă şi intensivă acţiune de stimulare a ţesăturilor artistice. Artiştii polonezi se arată deschişi deopotrivă la sugestiile folclorului şi ale artei europene, mai cu seamă la activitatea şi teoriile Bauhaus-ului, ale căror ecouri sînt evidente la piesele intitulate « Pătrate » (1926 şi 1928) sau « Crenguţe » (1925) executate în tehnica chilim în cadrul atelierelor grupării LAD, după proiectele unor artişti. Ţesăturile realizate în perioada de după cel de-al doilea război mondial (1945—1960) sînt încă tatonante, încă supuse « modelului » popular, dar de mare prospeţime şi « foarte poloneze » ca atmosferă şi imagistică cum o demonstrează « Vasele » (1951) *Krystynei Brodzka-Piatkowska* sau « Fabula despre măgar » a lui *Stefan Galkowski* (n. 1945).

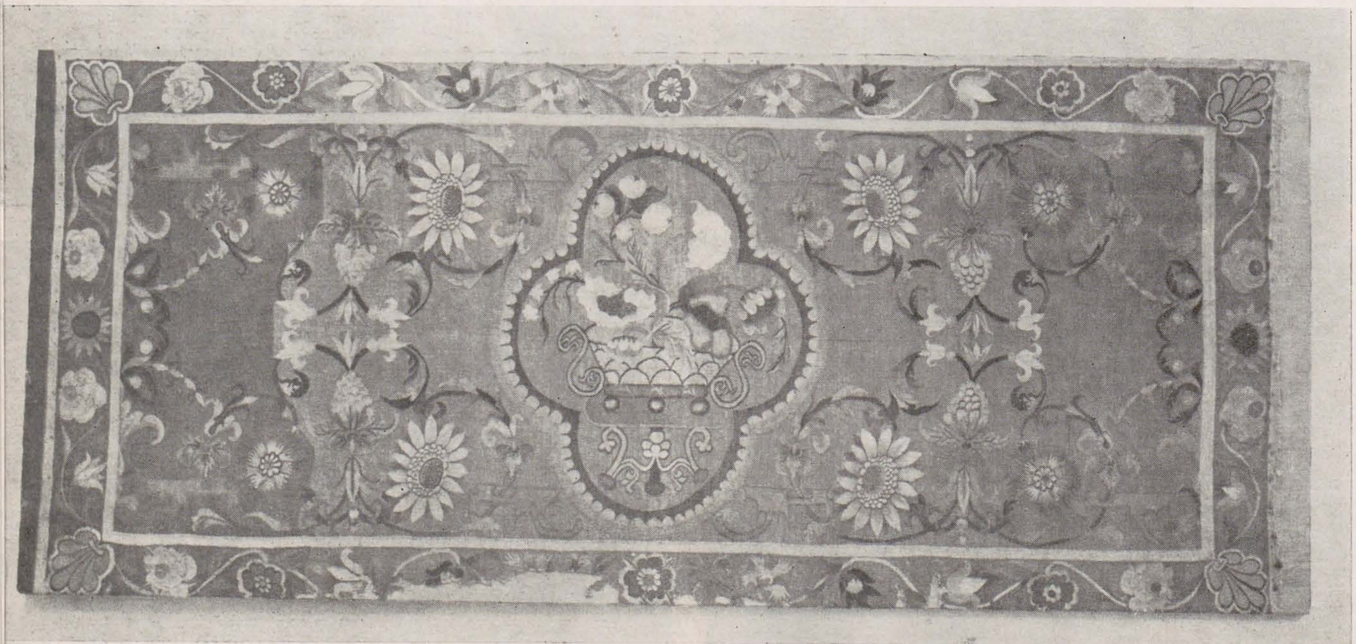
Odată cu anul 1960 se deschide marea perioadă a tapiseriei poloneze, ale cărei recunoscute pioniere sînt Magdalena Abakanowicz şi Jolanta Owidzka. Ceea ce caracterizează producţia acestor protagoniste, ca şi a unui larg grup de creatori înzestraţi şi imaginativi, este deschiderea atît către tradiţie cît şi către experimentele şi curentele europene cele mai diverse care îşi fac drum în epocă. Dar artiştii anilor 70 recuperează într-un sens novator tradiţia, ei au o atitudine nouă faţă de material şi tehnică, întorcîndu-se către valorile lor arhaice, actualizînd procedurii demult uitate. Dacă *Abakanowicz* acordă o atenţie deosebită exerciţiilor ambientale, *Owidzka* investighează cu un fecund interes structurile ţesăturii. Cele două piese semnate Abakanowicz se situează dintr-o primă perioadă de căutări (1967) a artistei; grele de materie, ele anunţă marile scenografii de mai tîrziu. Regretăm că nu au fost expuse unul din ambienturile monumentale sau din asamblajele mai recente ale acestei mereu inventive creatoare. În schimb Owidzka este substanţial reprezentată cu trei reliefuri (printre care « Arborii răului » şi « Peisaj din împrejurimile Elkului ») — care pun în lumină atît importanţa pe care o acordă ea texturii, factorului structural, cît şi rolul stimulativ pe care-l are în creaţia ei contactul cu natura, cu peisajul.

Împreună cu Abakanowicz şi Owidzka expun o serie de artişti, unii marcaţi de experienţa acestor două « vedete », — precum Kristina Czarnoka — alţii mergînd pe drumuri neumblate, toţi creatori de un excelent profesionalism care prin procedurile lor originale, prin tratamentul la care supun firul, prin emanciparea unor noi materiale, prin tehnica lor personală care asociază medii diverse, recurgînd la colaje sau asamblaj, îmbogăţesc teritoriul artei firului. Printre ei, *W. Sadley* — ale cărui explorări îndrăzneţe au deschis noi perspective artei textile. Tatuajele lui în piele, atît de simple şi ingenioase în expoziţia de acum cîţiva ani, sînt de astă dată prea încărcate, prea scenografice.

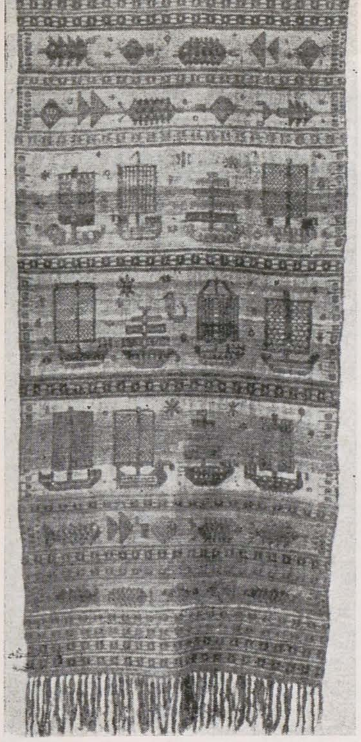
Din succesiunea de săli în care a fost desfăşurată tapiseria poloneză, cea în care figurau piesele create de *Marta Szostak-Gasiennika*, *Maria Chojnacka*, şi *Agnieszka Ruszczynska-Szafranska* alcătuia un intensiv centru de interes, fiecare personalitate fiind specific reprezentată. « Eroziune glaciară » a primei, un soi de Fontana textil, emana, în contrast cu denumirea, o atmosferă intens solară, o luminozitate năvalnică şi o tactilitate irezistibilă. Alături de ea, « Crescendo »-ul Mariei Chojnacka, adevărată arhitectură textilă, cu torsade şi un belşug uluitor de « puncte », concretiza ideea unui zid vibrat de muluri şi modenaturi. Trinomul era completat de « Kolidia X », piesă de un pătrunzător parfum « retro », rotundă ca o corolă, realizată de A. R. Szafranska într-o tehnică cu totul personală.

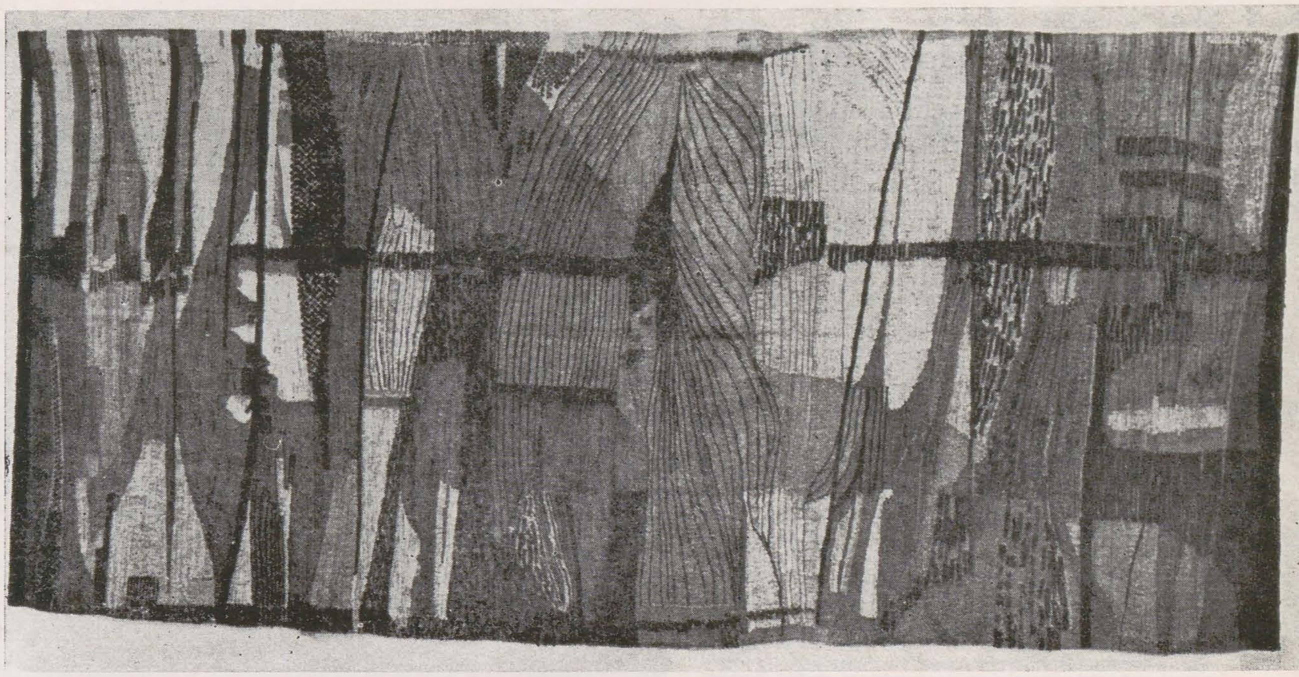
Aş putea spune că aproape fiecare piesă expusă ar merita elogiul nostru. Nu se putea — (şi menţionez doar cîteva exemple) — să nu remarci « Ajururile » şi « Ritmurile » aeriene, fragile, transparente ale *Kazimirei Frymark-Bloszczyk*, piesele *Aninei Tworek-Pierzgalska*, percutante ca o gravură, sau structura viu colorată, intitulată « Scoică » a *Kazimirei Gidaszewska*. Lipsesc, din păcate, demersurile atît de diverse, ale tinerei generaţii, care colorează atît de viu Bienalele de la Lausanne. Dacă la începutul acestei cronici vorbeam de apetenţa pentru grafică a tapiseriei poloneze, aş aminti că ea este secondată, în această expoziţie cel puţin, de preeminenţa binomului cromatic alb-negru.

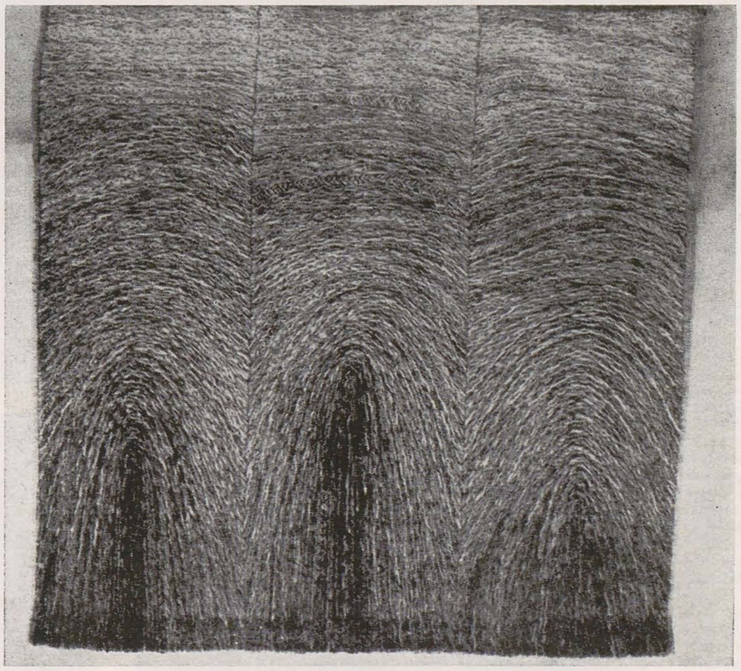
Această manifestare, iniţiată de *Muzeul central de produse textile din Lodz*, oferă o riguroasă selecţie a « clasicilor » şcolii poloneze de tapiserie.



https://biblioteca-digitala.ro







p. 8

1. Goblin, aproximativ jumătatea secolului XVIII, basse-lisse, in şi lînă

2. Pătrate, aproximativ 1928 (după un proiect de ELEONORA PLUTYNSKA) chilim, in şi lînă

p. 9

3. KRYZTYNA BRODZKA-PIATKOWSKA: *Vase, 1951, ţesătură dublă, lînă*

4. JOLANTA OWIDZKA: *Arborii râului, 1965, goblin, in şi lînă*

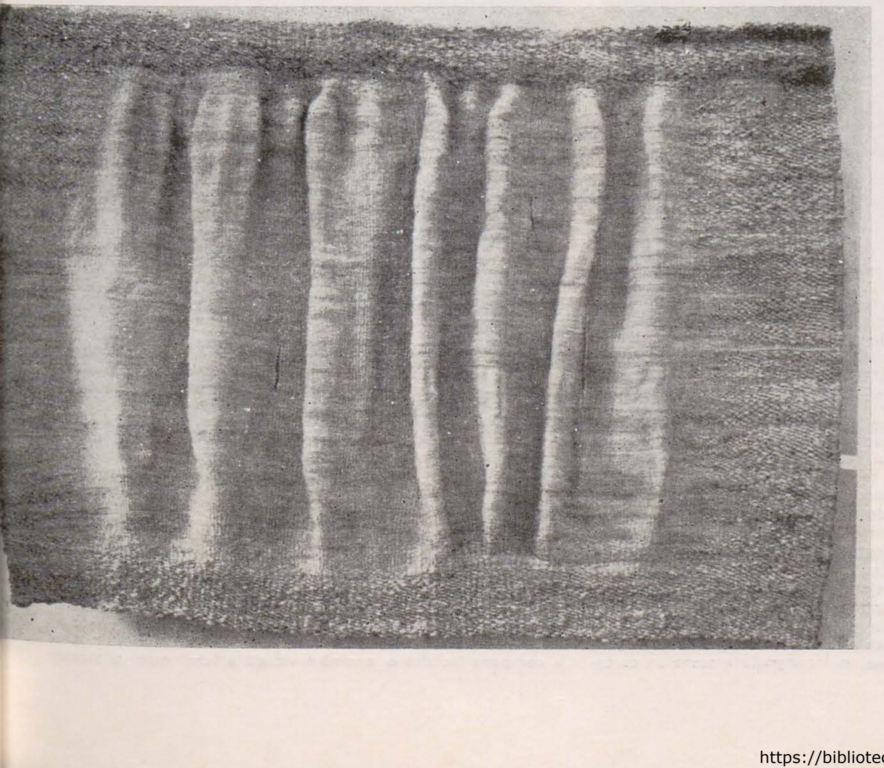
5. ANINA TWOREK-PIERZGALSKA: *Dedal şi Icar, 1965, goblin, in şi lînă*

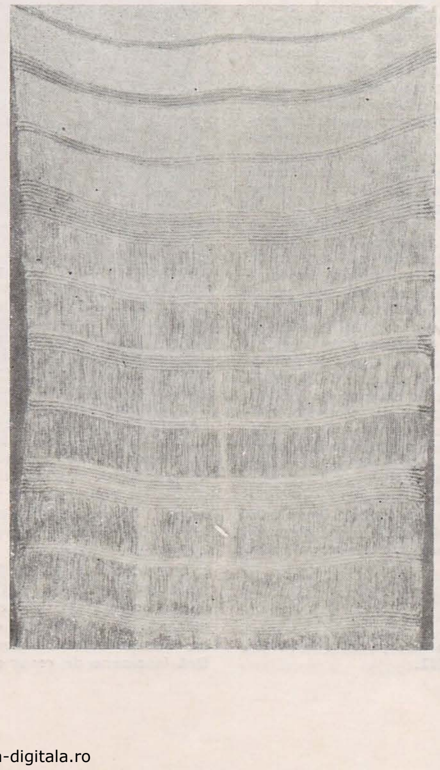
6. DOBROSLAWA şi BOGUSLAW KOWALEWSKI: *Jai (din ciclul « Lîngă marele fluviu »), 1980, tehnică mixtă, lînă şi pînză*

7. MARTA SZOSTAK-GASIENNIKA: *Eroziune glaciară, 1980, tehnică mixtă, in şi cînepă*

8. KAZIMIERA FRYMARK-BLASZCZYK: *Ajururi, 1971, in*

9. MAGDALENA ABAKANOWICZ: *Asamblaj, 1967, tehnică mixtă, in, bumbac, cînepă, lînă*





https://biblioteca-digitala.ro

imagine și simbol: un exemplu moldovenesc din secolul al XV-lea*

mihai ispir

În 1898, Emile Mâle își începea cartea, devenită curînd clasică, despre *Arta religioasă din secolul al XIII-lea în Franța*, cu aceste fraze: «Evul Mediu a conceput arta ca pe o învățătură. Tot ce era util să fie cunoscut: istoria lumii de la creația sa, dogmele religiei, exemplele sfinților, ierarhia virtuților, varietatea științelor, artelor și meseriilor, era transmis de vitraliile bisericii sau de statuile porticului. Catedrala ar fi meritat să primească acel nume înduioșător ce a fost dat de tipografii secolului al XV-lea uneia din primele lor cărți: ,,Biblia săracilor'' ».
Lucrarea lui Mâle se afla întrucîtva la capătul unei serii de cercetări începute către 1830 și care, hrănite nu odată de un entuziasm cu totul romantic — se știe, de pildă, că Didron era un pasionat admirator al lui Victor Hugo — aveau drept țintă să consacre arta Evului Mediu, să o pună în lumină printr-o multitudine de fapte prețioase și mai ales printr-o interpretare urmîndu-și drumul *de la imagine la simbol*. Această școală, care și-a avut maeștrii săi — l-am citat deja pe Didron, dar ar trebui să adăugăm cel puțin numele lui Caumont sau Charles Cahier — care și-a avut excesele sale, în tentativa de a explica totul pornind de la o bază simbolică, se sprijinea în fond pe realitatea prestigioasă a vechilor documente scrise atestînd, începînd chiar cu textele patristice, una din funcțiile cele mai caracteristice ale artei medievale, aceea de a fi ilustrativă și didactică. O funcție recunoscută de altfel — într-un paralelism simptomatic — în Orientul bizantin, între altele de un Ioan Damaschinul, ca și în Occident, de unde provine faimoasa mărturie conținută în scrisoarea adresată de Grigore cel Mare episcopului Serenus, și care relua, așa cum a remarcat Max Dvoràk, o parafrază după Prudentius. Lui Dvoràk, de altfel, i se datorează deopotrivă o extensie și o concentrare metodologică — *de la simbol la imagine* — în problema ce ne preocupă. În studiul său despre gotic, republicat în *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, savantul vienez, referindu-se la efortul de a concretiza, pentru privirea spectatorului, reprezentarea unei realități metafizice, scria că «... acest efort artistic nu urma numai îndeplinirea unor scopuri didactice (în fapt în mod atît de frecvent și totuși atît de izolat accentuate) sau instruirea omului în felul în care o făcea biserica, prin mijloacele unei teologii pictate sau sculptate; din contră, acest efort căuta, cu o deloc mai slabă intensitate, să producă formațiuni ale imaginației în care să poată să se condenseze concepțiile religioase antropomorfice, ca figuri picturale ale idealului, spre deosebire de ceea ce altădată se petrecuse în arta Greciei». Și sîntem poate îndreptățiți să recunoaștem aici, *in nuce*, evoluția de la iconografie către iconologie, pe care, mai tîrziu și într-un chip magistral, o va explicita Erwin Panofsky. La acest ilustru concert de opinii nu am avea, firește, să anexăm nici un adagiu; ci numai un exemplu: un exemplu moldovenesc din secolul al XV-lea.
Pentru a restrînge puțin cercul încercării noastre, vom spune că este vorba de arhitectura civilă din timpul lui Ștefan cel Mare. Și pentru a-l restrînge încă, vom preciza că ne interesează decorația ceramică aplicată acestei arhitecturi.
Imaginea pe care o putem avea astăzi despre plastica și decorația caracteristice arhitecturii civile din epoca lui Ștefan cel Mare se înfățișează, date fiind stadiul conservării monumentelor și lămuririle reduse oferite de documente, încă îndeajuns de fragmentară. Dar a existat, într-adevăr, o decorație, și în general, o morfologie caracteristică arhitecturii civile în această perioadă? Spre deosebire de situația din apusul și centrul Europei, spre deosebire chiar de ceea ce se constată în Transilvania la data respectivă, pentru Moldova o astfel de categorică demarcație este cu mult mai dificilă.
Se observă aici o pronunțată omogenitate a edificiilor profane și a celor religioase din zidărie, extinsă de la procedeele structive sau tehnica punerii în operă pînă la amănuntele și iconografia repertoriului ornamental. Mai mult încă, arhitectura civilă, sau mai exact, arhitectura sincretică — militară și civilă deopotrivă — născută din fervoarea constructivă a primilor 30 de ani ai domniei lui Ștefan, pare să fi îndeplinit rolul de coagulant al diversității experimentărilor și, totodată, de matcă a acestora, asigurînd unitatea izbitoare a rezultatelor lor ulterioare, indiferentă oricărei clasificări pe «genuri». Un bun exemplu ilustrativ îl poate constitui decorația clădirilor din zidărie, țesută după reguli nedezmințite, ce pot fi surprinse într-o elaborare deja definitivă la curți și cetăți. Reconstituirea felului cum se înlănțuiau piesele izolate în ansamblul unui interior domestic sau în compoziția fațadelor unei locuințe domnești, desigur dificilă, ne este înlesnită de analogiile cu anumite părți ale unor monumente în ființă — de pildă sala cavalerilor din castelul de la Hunedoara, edificiu ce nu prezintă nu puține afinități de amănunt cu reședința domnească de la Suceava — sau cu cele cîteva construcții exemplificînd, parțial sau integral, «sincretismul» arhitectonic despre care vorbeam mai sus: turnul tezaurului de la Putna, turnurile clopotniță de la Piatra, Bistrița și Popăuți.
Privind înfățișarea exterioară a acestora din urmă, reiese o limpede predominare a plinului față de gol, firească întru totul la asemenea clădiri menite între altele să asigure păstrarea și apărarea unor bunuri de preț, dar prilejuind, nu mai puțin, asimilarea unei morfologii specifice a cărei răspîndire ulterioară va depăși perimetrul fortificațiilor monastice sau civile.
Circulația unor asemenea motive a căror inițială ecloziune s-a produs în mediul arhitecturii rezidențiale, era prilejuită și de gustul, și chiar de moda împodobirii sobei cu cahle smălțuite sau nu, dar primind îndeobște un decor în relief, abstract ori figurat.
Acest decor a făcut obiectul unor substanțiale intervenții în literatura de specialitate, o parte din ele contradictorii, interesul ce i se acordă fiind prilejuit atît de perspectivele pe care le sugerează în sine, din punctul de vedere al istoriei culturii, cît și de relațiile sale cu ornamentica discurilor ceramice de pe fațadele bisericilor ctitorite de Ștefan cel Mare. Reconstituirea relativ recentă de către Radu Popa și Monica Mărgineanu-Cârstoiu, a unei sobe întregi descoperite la Suceava, în cadrul «casei domniei» din fața cetății, permite precizarea rostului majorității tipurilor de cahle repertoriate pînă în prezent în compoziția celei mai reprezentative piese a interiorului domestic din Moldova secolului al XV-lea; piesă care, înlocuind căminul și evoluînd în chip specific din veacul al XIV-lea în centrul Europei, își întemeia forma generală pe imitația siluetelor bisericii ori castelului solicitînd, ca urmare, producția unor elemente componente diferite.
În legătură cu originea și semnificația figurilor și scenelor reprezentate opiniile cercetătorilor sînt adesea divergente, fie refuzînd imaginilor un substrat simbolic, fie atribuindu-le dimpotrivă conținuturi complexe, fie accentuînd componenta occidentală a iconografiei, fie reliefînd-o pe cea orientală. Înainte de a încerca să ne apropiem noi înșine de această problematică vom sublinia două împrejurări care ni se par cu deosebire pline de consecințe. Întîi, anterioritatea cronologică a cahlelor față de discurile ceramice figurate împodobind fațadele bisericilor și, poate, ale unor curți domnești sau boierești. Apoi, datarea, cu unele excepții, a plăcilor cunoscute într-o perioadă restrînsă de timp, de aproximativ două decenii, către sfîrșitul domniei lui Ștefan.
Prima constatare orientează dintru început examenul repertoriului iconografic al cahlelor (suprapus parțial tipologiei discurilor), repertoriu a cărui selecție nu putea să nu fie înrîurită de caracterul comenzii. O trecere în revistă a elementelor imageriei dezvoltate pe cahlele sobelor din a doua jumătate a secolului al XV-lea din Moldova indică deopotrivă prezența motivelor ornamentale geometrice, vegetale, sau mixte, a celor aflate sub semnul simbolismului animal, a celor heraldice, și a unui ultim grup, reunind teme biblice, hagiografice, morale și scene inspirate de eposul cavaleresc ori de lumea goticului curtean.
Desigur, ideea decorării policrome a interioarelor nobiliare feudale cu scene de vînătoare, din viața de curte, ș.a., nu era un monopol al Occidentului european; tablouri de vînătoare, de hipodrom, descrise cu minuție de cronicari, împodobeau și palatele comnene din veacul al XII-lea. La nivelul formelor artistice legate nemijlocit de modul de viață, ca și la acela al folclorului, sectoare marginale ieșite în bună măsură de sub incidența controverselor dogmatice, contactele dintre Orient și Occident erau de altfel foarte strînse, ceea ce explică poate nu numai circulația motivelor, dar și unele similitudini frapante ale soluțiilor de amănunt, în arhitectură, ca și în ornamentică. În consecință, este probabil că mentalitatea mediilor feudale din Moldova veacului al XV-lea accepta, în principiu, fără fenomene de respingere, o iconografie a scenelor curtenești. Totuși, redactarea imaginilor, în ansamblu și în amănunt, se atașează, în general, cu evidență, ambianței gotice.
Nu este greu de reunit iconografia evocată mai sus, a cahlelor, sub semnul unei unice idei: oglindirea existenței în imanenta ei diversitate din perspectiva morală a mentalității feudale, așa cum aceasta se înfățișa în epoca goticului matur și a goticului internațional: implicînd cultul virtuților războinice alături de candida venerație pentru idealul feminin.
În ce privește deslușirea simbolismului animal manifestat în decorația sobelor, ca și în cea a discurilor, profitabilă este, credem, considerarea sa globală, ca întreg. Firește, zgripțorul, patrupedul androcefal înaripat (combinație între manticora, monstru subteran, alergător, în general fără aripi, și sfinxul înaripat, dar static), sirena-pește, sirena-pasăre (identificabilă, credem, la Hîrlău), grifonul, gipaetul, elefantul, ș.a., au fiecare rosturile lor în cadrul *Fiziologului* sau al *Bestiarelor* medievale, dar părerea că, reprezentate pe cahle și chiar pe discuri, ele deveneau prin aceasta purtătoarele sensurilor individuale, precise, limpede codificabile, ce le erau atribuite de textele amintite, ni se pare îndeajuns de greu de susținut. De altfel, discurile aveau dimensiuni prea mici pentru ca, încastrate fiind în zidurile bisericilor, să fie lesne deslușite de la distanță și s-a observat că, probabil tocmai datorită depărtării privitorului, detaliile discurilor erau mult mai puțin minuțios tratate decît cele ale cahlelor. În fine, înainte de a ne pronunța asupra semnificației fiecărei figuri, ar trebui precizată înlănțuirea lor originară, măsura în care aceasta ar fi putut genera o iconografie coerentă.
Dacă însă socotim bestiarul discurilor ca pe o reluare (firește, în spiritul conformității față de dogmă) a repertoriului animalier dezvoltat pe cahle, problema înțelesurilor sale se nuanțează, practic, în chip simțitor. Rămîne să ne întrebăm, desigur, cărei nevoi îi corespundea aplicarea decorului zoomorf pe fețele sobelor, alături de scenele circumscriind, cum am văzut, universul cotidian al feudalului. Încercînd avansarea unei posibile ipoteze, ne vine în sprijin o cunoscută piesă de sculptură medievală, datînd, e drept, din epoca romanică, dar simptomatică, totuși, pentru o concepție despre lume care, deși a evoluat în timp, s-a dovedit a fi fost susținută, de-a lungul întregului ev mediu, de un remarcabil conservatorism. Este vorba de coloana octogonală de la Souvigny. Pe această coloană, o serie de basoreliefuri înfățișează, alături de altele, întruchipînd zodiile, muncile, ș.a., ceea ce Emile Mâle a considerat a fi fost imaginea pe care omul medieval și-o făcea despre geografia lumii, întocmai cum pe vechile portulane ale epocii, teritoriile înconjurate încă, pentru occidentalul european, de ceața unor ciudate legende, se reprezentau cu ajutorul cîte unei ființe fabuloase ori mai puțin cunoscute. India, de pildă, era desemnată prin figura elefantului. Filiația acestor reprezentări, din antichitatea clasică pînă în evul mediu, de la Ctesias pînă la Isidor din Sevilla, Rabanus Maurus sau Honorius din Autun a fost cu acribie descrisă de Mâle. Pentru noi important este însă faptul că pe coloana de la Souvigny apar nu puține din viețătile alcătuind bestiarul ce ne e familiar din examinarea cahlelor moldovene. Nu puține, dar mai ales împreună: grifonul, elefantul, sirena, manticora, cărora li se adaugă licornul, sciapodul, hipopodul, ș.a., alcătuind «partea neștiută a pămîntului», indicînd ținuturile imaginare ce întregeau rotunjimea unei «imagini a lumii». Și poate că, *mutatis mutandi*, figurarea bestiarului asimilat în iconografia sobelor medievale implica (alături de alte sensuri proprii simbolismului zoomorfic) și semnificația unei astfel de «oglinzi» fabuloase asociate evocărilor tabloului traiului cotidian, spre a compune laolaltă o «sumă» vizuală a lumii reale și a celei

*** Într-o primă formă, acest material a fost publicat în revista *Studii și cercetări de istoria artei*, 1982.**

https://biblioteca-digitala.ro

Discuri şi cahle din vremea lui Ştefan cel Mare

închipuite — a creaţiunii — unul din acele produse atît de specifice unei anume zone a culturii timpului: un *speculum naturale* ilustrat.
În ce măsură o asemenea perspectivă putea fi, sau putea deveni, familiară mediului cultural moldovean la care ne referim, aceasta rămîne fireşte o problemă deschisă. În mod cert, în contact cu atmosfera culturală, cu spiritualitatea autohtonă, elementele de program iconografic amintite, despre care nu este sigur, la stadiul actual al cercetărilor, dacă formau un corp ideatic omogen, unul compozit, sau pur şi simplu unul eteroclit, sufereau remodelări în procesul cărora, probabil, selecţia tematică, destul de incisivă, era însoţită de impregnarea motivelor cu un substrat moral şi religios specific.
Desigur, este greu de spus întru cît boierul moldovean din veacul al XV-lea, comanditar al unei sobe cu cahle de teracotă, intervenea în elaborarea iconografiei acesteia, opta adică, el însuşi, pentru un grup de modele sau pentru un altul. Este mai probabil că rolul unor opţiuni de amănunt revenea meşterului.
Originalitatea se manifesta nu atît la nivelul iconografiei, cît mai ales la acela al invenţiei decorative.
Coexistenţa imaginilor gestei cavalereşti şi vieţii curtene de tip occidental şi, pe de altă parte, a celor vehiculînd simbolismul zoomorfic, coroborată cu durata relativ scurtă a intervalului cînd arta teracotelor a dobîndit o configuraţie aparte pe teritoriul Moldovei, îndeamnă considerarea unei surse unice a modelelor iniţiale, sursă care, avînd în vedere scenele loisirului cavaleresc, se dovedeşte a fi una apuseană. Este un fapt deja demonstrat că majoritatea motivelor bestiarului teracotelor au fost oferite de Orient artei occidentale şi central-europene, dar este la fel de probabil că ele au pătruns în Moldova pe filiera acesteia din urmă. Dincolo chiar de evidenţa unor frapante similitudini — de pildă între costumul sirenei şi acela al personajelor cavalereşti — apare foarte dificil de demonstrat că pe aceeaşi sobă scenele cu personaje umane şi respectiv motivele animaliere provin *ab origine* din izvoare diferite, ultimele direct din ambianţa artistică a Orientului. Odată operată această delimitare, precizările privitoare la eventualele surse concrete ale modelelor devin cu mult mai puţin lesnicioase.
A identifica însă o sursă ori alta constituie totuşi, în etapa prezentă a investigaţiilor, o întreprindere delicată şi anevoioasă. Dincolo de o asemenea constatare, este limpede că, odată pătrunse în orbita gustului autohton al comanditarilor, înrîurit hotărîtor fără îndoială de atmosfera mediului aulic, principalul beneficiar, de altfel, al formelor şi modalităţilor ornamentale de care ne ocupăm, motivele, tipologiile, concepţia şi factura acestora, erau retopite şi reformulate în concordanţă cu cerinţele locale tradiţionale, fenomen ce împrumută trăsături de neconfundat majorităţii cahlelor moldovene cunoscute, dezvăluind la rîndu-le acel «spirit laconic, străin oricăror intenţii de complicare sau încărcare» desluşit de Sorin Ulea ca reflex cultural definitoriu, determinat de «mentalitatea şi modul de a gîndi» în epoca lui Ştefan cel Mare. Este de presupus că autorii tiparelor pentru modele proveneau adesea din rîndul meşterilor ce se îndeletniceau cu arta heraldicii.
Se poate imagina de altfel, ţinînd seama de circulaţia unor motive (leul, spre exemplu, apare atît pe cahle, cît şi pe chei de boltă, ori pe console sculptate), o apropiată colaborare între atelierele domneşti specializate. Este poate şi una din cauzele unităţii stilistice a teracotelor, remarcată mai sus. Acestor demarcaţii în ordinea realizării artistice le corespundeau cele ce se lasă surprinse considerînd stratificaţiile comenzii. Imageria cahlelor de sobă, acea oglindă a traiului curtean (şi curtenesc) şi a imaginarului pe care-l proiecta, nu o dată, sub specia fabulosului, metamorfozată prin simbioza cu sistemul conotaţiilor generate de ambianţa culturală moldoveană, putea fi apropiată, ca urmare, gustului unor categorii sociale diferenţiate la nivelul culturii feudale, ori la acela al culturii populare, dobîndind autoritatea unui limbaj vizual lesne inteligibil, prevalent simbolic şi ornamental, în a cărui alcătuire motivele decorative propriu-zise ocupau o pondere dintre cele mai însemnate.
Restituirea marii sobe sucevene, la care ne-am mai referit, lasă să se înţeleagă şi rostul unor motive decorative propriu-zise care, pline sau traforate, se integrau compoziţiei generale a sobei, fiind destinate cu precădere părţilor unde imitaţia arhitecturii era mai pronunţată. Dacă la Suceava apartenenţa elementelor ornamentale la goticul tîrziu este limpede, mai puţin clară apare aria de origine a unor împletituri geometrice cum ar fi aceea de pe o cahlă de la Hîrlău sau a pieselor pe care îşi fac apariţia motivul solar, rozasa, steaua cu 6 colţuri ş.a.
În legătură cu izvoarele motivelor geometrice se susţine, în general, fie descinderea lor din ambianţa artistică bizantino-orientală, fie înrîurirea crestăturilor în lemn populare. Revenind însă la antrelacul întîlnit la Hîrlău vom observa, mai întîi, apartenenţa sa la o tipologie comună atît decoraţiei islamice, cît şi a celei gotice. Dar din compararea celor două categorii ornamentale rezultă că, în timp ce individualitatea benzilor ce formează reţeaua este ştearsă, în împletitura islamică, în dreptul întretăierilor, ea este dimpotrivă, păstrată în exemplele provenind din lumea occidentală. Ultimul procedeu este şi cel aplicat pe teracota de la Hîrlău. În ce priveşte rozasa, motivul solar, steaua, roza vînturilor — îmbinate de altfel nu odată cu motivele lanceolate sau cu fleuroane gotice — acestea apar desigur, adeseori, pe diferite obiecte din inventarul ţărănesc, beneficiar al unei arhaice tradiţii, dar nu trebuie uitat că, împrumutate în evul mediu de arta siriană celei asiro-persane, ele au fost transmise Occidentului european încă în epoca merovingiană prin intermediul stofelor iraniene, miniaturilor copte, artei barbare ş.a. Ni se pare firesc, aşadar, să presupunem că aceste motive puteau trece şi din decorul ceramic — şi al altor produse ale artelor aplicate — în repertoriul ornamenticii populare cunoscute (cu care sîntem, desigur vizual, familiarizaţi) găsind aici un mediu întru totul afin, am spune, ca urmare a persistenţei amintitelor tradiţii, ca şi a uşurinţei adaptării lor la tehnicile ceramicii, lemnului etc. Dar înrudirile formelor geometrice de care ne ocupăm cu motivele ţărăneşti, pe de o parte, şi pe de altă parte, singularizarea lor relativă în raport cu cele integrabile altor meridiane artistice, constituie, laolaltă, cea mai bună dovadă a prezenţei unui fenomen de reformulare plastică în mod vădit analog aceluia amintit mai sus, cu privire la elementele figurative. Deşi polarizau valorile decorative principale ale interiorului domestic, sobele se integrau deopotrivă unei ambianţe alcătuite din componente diverse, multe realizate tot în atelierele ceramice: cărămizi de pardoseală, olărie bizantină de uz curent sau de lux, ambianţă care, prilejuind întîlniri de forme aparţinătoare unor arii culturale distincte, de la palmeta bizantino-orientală pînă la floarea de crin gotică împletită în reţele geometrice şi vegetale, ambele împodobind plăci de finisaj pavimentar, nu era defel eclectică, ci dimpotrivă, situată sub semnul unei vii sinteze. Astfel ne putem explica lumea interioarelor feudale din epoca lui Ştefan cel Mare: înveşmîntată cu însemne alese ale culturii medievale, expresie a unei mentalităţi deschise şi receptive, a unui gust pentru strălucire şi deopotrivă pentru sobrietate.

https://biblioteca-digitala.ro

a XII-a bienală a tineretului, paris 1982

wanda mihuleac

Actuala bienală de la Paris înregistrează, ca și Bienala de la Veneția sau Documenta Kassel, un bilanț al modurilor de expresie afirmate deja în ultimii ani. Pentru vizitatorul care vine să vadă Bienala, în sediul central al Muzeului de Artă Modernă al orașului Paris, sau în celelalte sedii (Ambasada Australiei, Școala Națională superioară de arte frumoase, Centrul Georges Pompidou, Institutul francez de arhitectură), surprizele sînt puține. În general această grandioasă manifestare nu trebuie atît *văzută* cît trebuie *auzită*. Înlocuirea treptată a mijloacelor pur vizuale cu cele audio-vizuale nu poate fi înțeleasă ca o criză a artelor tradiționale, ci din contră, e o deschidere spre noi și diverse mijloace de expresie, începută prin crearea secției «Cinema experimental» în 1980 și inaugurarea la această ediție a secției «Sunet și voce», pe lîngă cele de fotografie și artă video. În domeniul Art-video, o inovație — sistemul slow-scan (tehnică de transmitere a imaginilor prin video-telefon). Astfel, 12 artiști americani au comunicat cîte cinci imagini fotografice care au fost fotografiate imediat cu un aparat polaroid în vederea expunerii. De semnalat, ca importanță socio-culturală, prezentarea «locurilor de artiști» (ateliere, săli, case de cultură, sindicate artistice, grupuri etc.) din diferite regiuni ale Franței, cu ajutorul documentației mediate de film, fotografii, material publicitar. Bienala '82 a renunțat la regimul de concurență artistică care domină mai toate manifestările internaționale, regim mai puțin propice relevării diferitelor școli naționale. Sancțiunea unui «deja vu» care altă dată condamna orice producție artistică nesincronă, modelului ultim lansat la Paris sau New York, a fost abrogată, instaurîndu-se de data aceasta o integrare într-un cîmp de identitate validat în locurile de producere. În acest context artistic fluid și instabil, cu coexistența stilurilor artistice contradictorii, așa cum îl aprecia Georges Boudaille, avangarda devine un cuvînt demodat, iar conceptul nou — transavangarda — util și important. Odată cu alunecarea unui expresionism și fauvism pînă în cea mai crîncenă actualitate, termenii de determinare a fenomenului retro iau înfățișarea unei mai mari eliberări psihice și tehnice: *Figurația liberă* (bad painting, peinture moche etc.). Analiza mai atentă a acestei «transavangarde» eclectică în surse de inspirație și maniere, o face Bonito Oliva, descriind o stare debordantă «într-o contemporaneitate turnantă și sincronă, strivind în creuzetul artei imagini private și imagini mitice, semne personale legate de istoria individuală și semne publice legate de istoria artei și culturii».

Cu aceste sumare caracteristici generale se poate particulariza pictura artiștilor italieni, germani, elvețieni și într-o mai mică proporție francezi: Figurația lui *Piero Manai* cu gestica sa dinamică, cu faciesurile de o dureroasă agresivitate; la fel la *Hartmut Neumann* sau *Manolis Polymeris* (ce parcă uită voit vechile liniști și echilibrul atît de drag țării sale de origine — Grecia) pictura abordează într-o căutare paroxistică a identității, în timp ce «eul» este încă în fugă. La *Jean-Charles Blais*, unul din cei 10 artiști francezi selecționați din cîteva sute de candidați, poate cel mai controversat, dar care are șansa originalității tocmai pentru că nu o caută cu tot dinadinsul, obiectul picturii (pachete de afișe rupte) se combină cu subiectul picturii care se insinuează discret, lăsînd privitorului dreptul de opțiune. Este o manieră arbitrară și instabilă — spunea undeva J. M. Poinsot, care face opera acestui tînăr artist să nu fie retorică și să fie foarte deschisă. Observate cu opacitatea unor spirite obișnuite cu grandoarea și totalitarismul dogmatic, aceste acte de eliberare individuală par neimportante, chiar derizorii, mai ales prin aportul lor minim la inventarul brevetelor de inovații stilistice, în imediatețea ideologiilor artistice. Este cazul lui *Lutz Friedel, Stephan Dillemuth, John Scott, Denis Laget, Georges Rousse*, dar și a artiștilor din Țările Americii Latine, unde «eliberarea» are o dublă realitate culturală: națională și universală. Iată de ce asistăm, la această Bienală de la Paris, la un triumfalism provincial, la o afirmare a marginalității, la refuzul elaborărilor discursive și la o adeziune necomentată la comportamentul ludico-artistic. Exemple notabile în acest sens sînt lucrările (tehnica tradițională a picturii în ulei) finlandezei *Marika Mäkelä*, în care urmele lăsate de cei 50 de ani ai experienței picturii abstracte s-au revelat într-o imagine sensibilă și subliminală, e o decantare ultimă a fluidelor ce trec prin ființă.

Umorul, detașarea, lipsa de inhibiție față de tabuurile ideologico-estetice, caracteristică picturii spaniolului *Alberto Zuch*, ușor magică, ușor psyhedelică, sînt vizibile și la designul deformant al obiectelor desenate realist de englezul *Stephen Farthing* și la «Orașul Femeilor» de irlandeza *Kathy Prendergast*, la frivolitatea și sarcasmul polonezului *Jacek Sudzinski*, sau la aluziile calamburistice la suedezul *Göran Gidenstam*, la bricolajul savant al iugoslavului *José Slak*. Putem semnala și o pictură de science-fiction a venezueleanului *Pancho Quilici*, executată în bună tradiție a realismului sud-american de tip borgesian. Menționînd cîteva direcții în pictură (mai abundentă în 1982 decît în alte ediții) putem observa puținătatea lucrărilor de sculptură, în sensul vechi al acelui obiect unic tridimensional: *Pablo Garcia Reinoso*, cu o împietrire a unduirii apei, în marmură neagră, *Miquel Navarro*, cu «montaj cu transformator», o aglomerare de forme în teracotă și alte materiale, amintind construcții urbane, *Anish Kapoor* a cărui forme minerale și vegetale din lemn și ciment sînt presărate cu pulbere de pigment, roșu, verde, negru... *Georges Lappas*, cu o structură metalică rectangulară. Tinerii artiști se lasă parcă mai mult atrași de «instalații» sau «environment». În acest domeniu de interferențe între plastică, scenografie și arhitectură excelează artiștii țărilor depărtate de tumultul schimbărilor rapide de mode, de un așa-zis centru artistic ca Brazilia (*Flavio Pons*), Israel (*Maor Haym* cu camuflajele sale), Japonia (*Toyomi Hoshina* cu o construcție fragilă din coarde de lemn, care întind suprafețe transparente de hîrtie), Ungaria (*El Kazovszki* — Marea Natură moartă III din mase plastice colorate, lemn, sticlă, textile, hîrtie), Filipine (*Jun Yee* cu mici obiecte cu aspect vegetal care se cațără peste tot), Polonia (*Mareck Chlanda* «Epifanie» ansamblaj de 33 de desene, diverse obiecte în șapte secțiuni).

Spectaculoase, instalațiile scenografice ce includ proiecții de film, video, sau chiar participarea pe viu a *artorilor* (arteur — termen ambiguu, reinventat de J. C. Lambert pentru a desemna acea categorie de artiști înrudiți cu actorii care fac din arta lor o acțiune ce se petrece în timp).

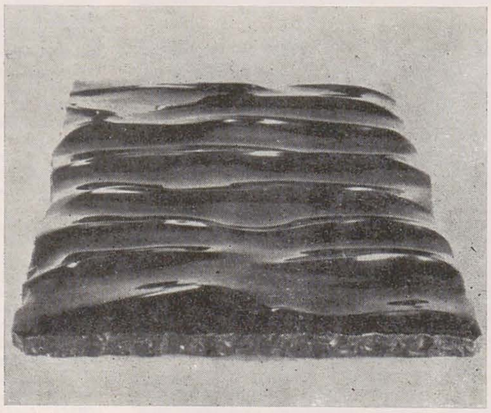
Performance-ul «Integrarea în apă» a venezuelenelor *Yeni* și *Nan* se bazează pe o comunicare directă între limbajul corporal, montajul plastic și zgomotul apei.

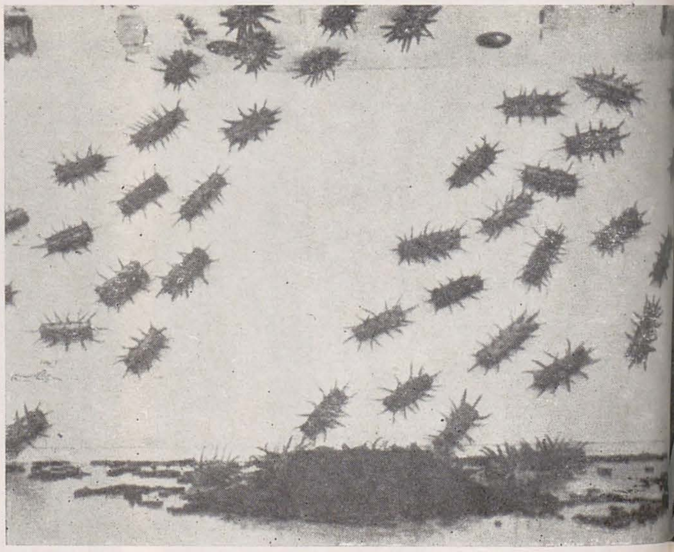
Instalația «Hermafrodit adormit» de *Maria Klonaris* și *K. Thomadaki*, cuprinzînd o cameră obscură cu proiecții de film continuu ale imaginilor binecunoscute din arta elenistică, într-o ambianță romantică cu trandafiri și cupe cu apă cristalină și intervenții la violoncel. Aici sunetul este pus în relație egală cu alte forme de expresie. Dreptul la «multi-media» cucerit de artiști încă din 1960 își pune cu tărie amprenta pe actuala ediție și prin înființarea secției «Voce și sunet» unde manifestări cu mare aderență la publicul tînăr — stilul new wave sau punk al grupurilor *Lucratemilk* sau *Diamanda Gallas* sînt alăturate unor experiențe mai greu accesibile ca cele ale *Christinei Kubisch*.

Secția video, atît de prezentă în bienală, prin zeci de ecrane de televiziune răspîndite în cele mai neașteptate locuri, face din ubicuitate și omniprezență un lucru firesc și așteptat. În selecția filmică, fie că este vorba de video, fie că este vorba de cinema experimental, participarea germană este esențială: acei Wertheri nefericiți în confortul și bunăstarea unei Germanii înfloritoare după înfrîngerea în război cu conștiința pătată de păcatele unei nații care a crezut că Patria lor este deasupra totului și a tuturor. Este drama unei generații, căreia i-a fost imputată istoria și din care cauză fiecare individ lucid își justifică existența.

Este o implicare riscantă care nu are decît doi termeni — da sau nu, viața sau moartea, o radicalizare dureroasă a oricărei atitudini fie ea profund existențială sau superficial estetică. Aceeași implicare verticală la nivel de individ și orizontală la nivel de națiune la zguduitorul monolog al chilianului *Carlos Leppe* în fața vizitatorilor indiferenți ai bienalei. Secțiunea fotografică cuprinde un haos de imagini, de la simple documente fotografice (de exemplu realitatea atroce sud-americană: grupul *C.A.D.A.*) la intervenții publice, la secvențele unei operații de chirurgie estetică (*Sophie Ristelhueber*) la di pozitivele cu mineri (*Pierre Mercier*) la instantanee de la o înmormîntare după toate datinile din Mexic (*Pablo Ortiz Monasterio*) la năstrușnice inovații tehnice ca cele din «Drumurile Lunii» (*Janusz Polom*) sau la picturalele fotograme mărite de *Jean-Charles Blanc*.

Adăugîndu-i-se și expoziția «Carte de artist» și secțiunea de arhitectură intitulată semnificativ «Modernitatea un proiect nedesăvîrșit» Bienala de la Paris este o manifestare artistică ce trebuie *trăită* cu temeinicie fie ca participant direct implicat, fie ca cercetător atent al unui fenomen aparte. El nu poate să nu intereseze, cu atît mai mult cu cît pare, vulgarizînd desigur, un fel de maidan artistic, unde coexistă, în sărăcia și libertatea lor, lucruri așezate dincolo și dincoace de modă cu resturile vechilor experiențe estetice și unde tinerii între 20 și 35 de ani pasează mingea afirmării de la unii la alții în vederea marcării în poartă. Numai că acea mult rîvnită poartă nu este acolo. O deține sau nu fiecare.





p. 12

1. *PIERO MANAI (Italia): Cap. 1982*
2. *PABLO GARCIA REINOSO (Argentina): Sculptură*
3. *YUN YEE (Filipine): Instalație*

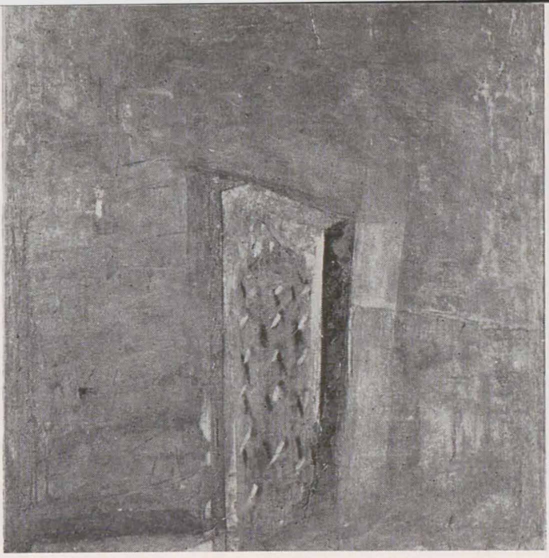
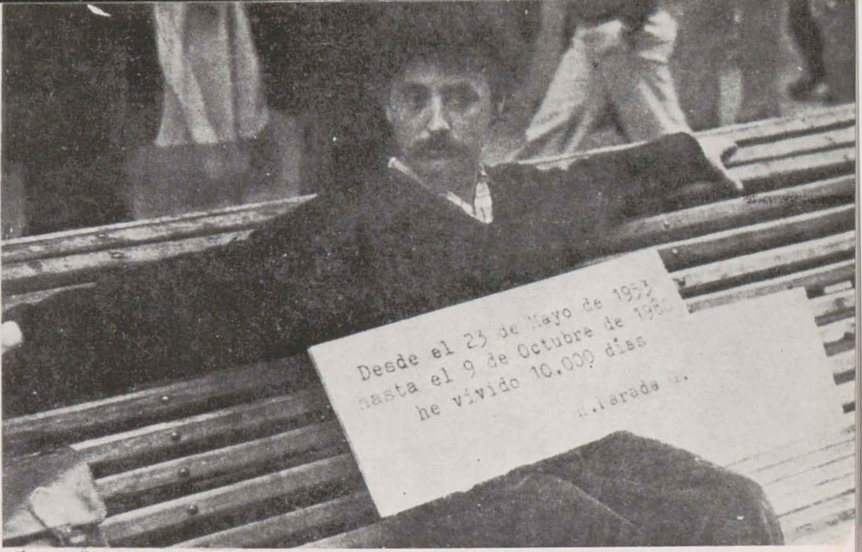
p. 13

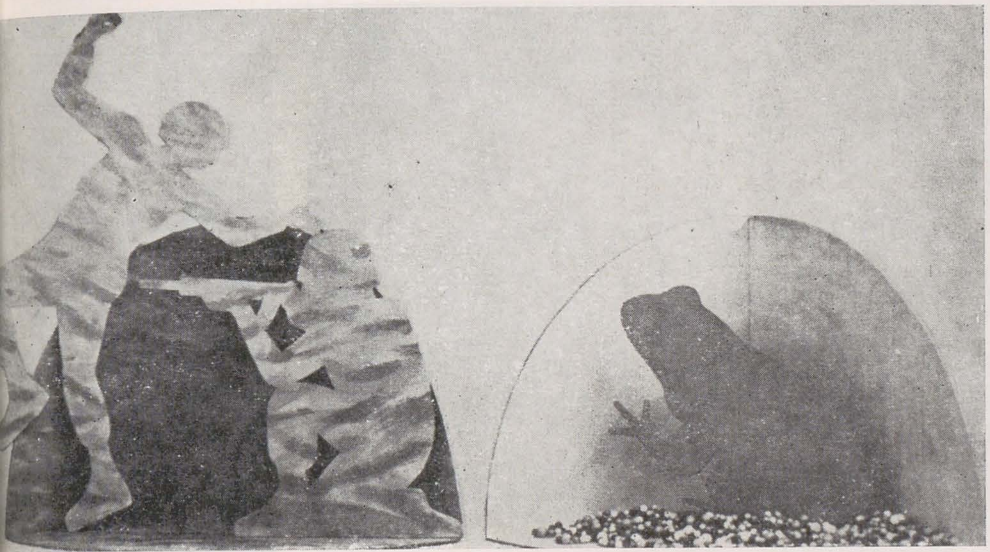
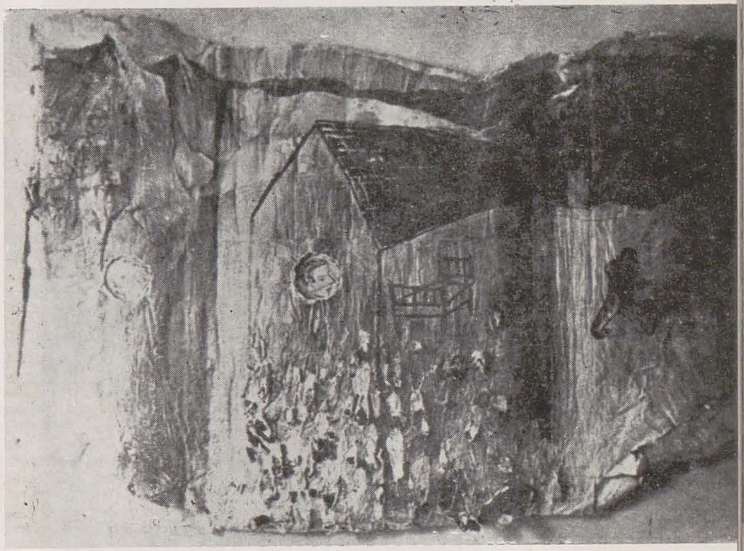
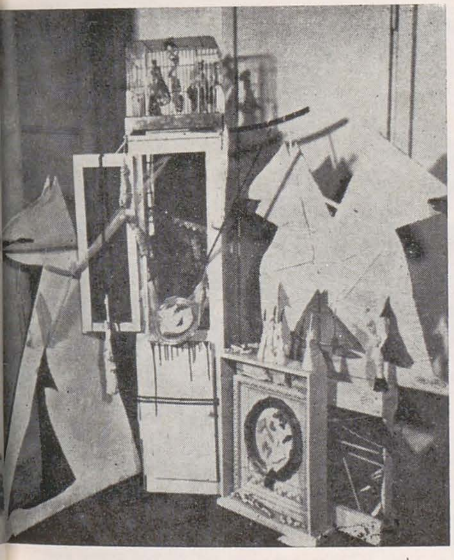
1. YENI și NAN (Venezuela): Integrarea în apă, performanță; 2. MARIKA MÄKELÄ (Finlanda): Pictură; 3. HERMAN PARADA (Chile): Intervenție pe drum public; 4. MAOR HAYIM (Israel): Proces-verbal, 1982; 5. JEAN CHARLES BLAIS (Franța): (Fără titlu), 1982; 6. EL KAZOVSZKI (Ungaria): Mare natură moartă, III, material plastic colorat, lemn, sticlă, textile, hîrtie etc. 1982; 7. MANOLIS POLYMERIS (Grecia): Numărul 1, ulei, 1982; 8. MARECK CHLANDA (Polonia): Seria XX, 1981; 9. JOSÉ SLAK (Iugoslavia): Căderea Babilonului, acrilic și lemn, 1981; 10. TOYOMI HOSHINA (Japonia): Instalație, 1981; 11. MIQUEL NAVARRO (Spania): Montaj cu transformator, 1980–82

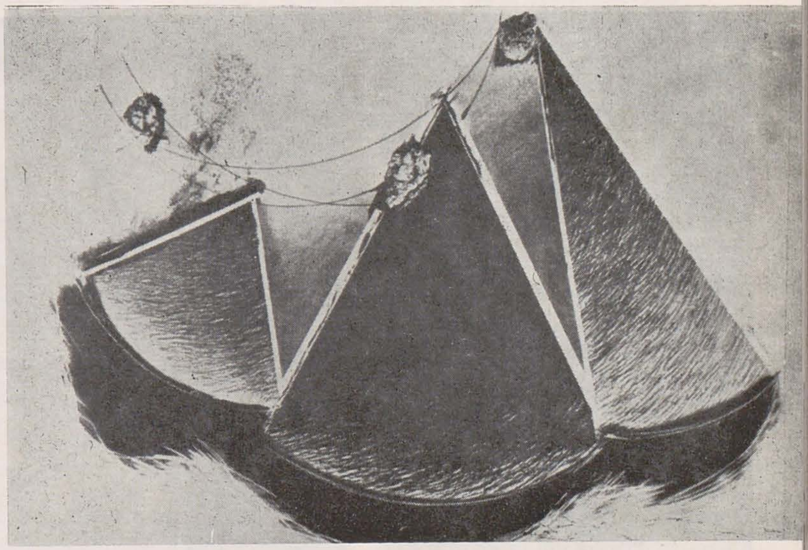
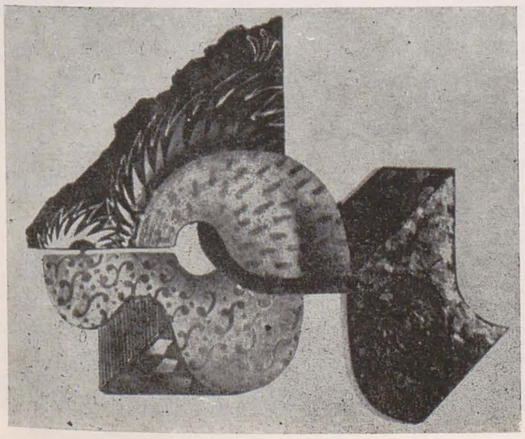
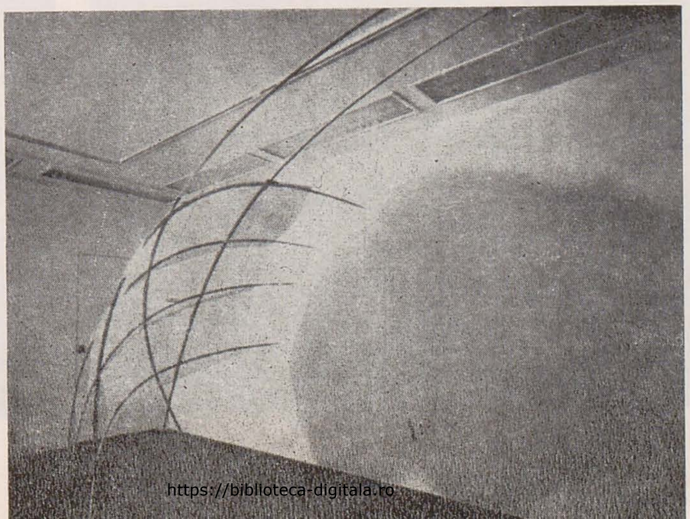
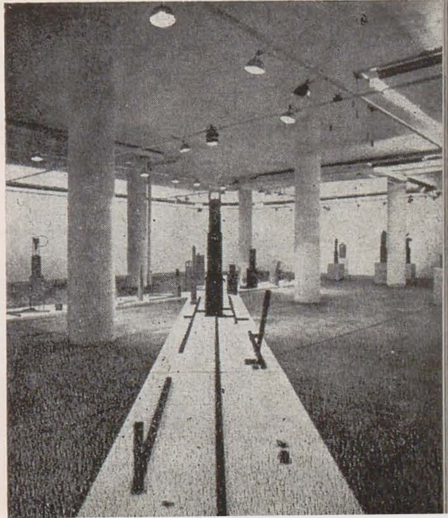
p. 14

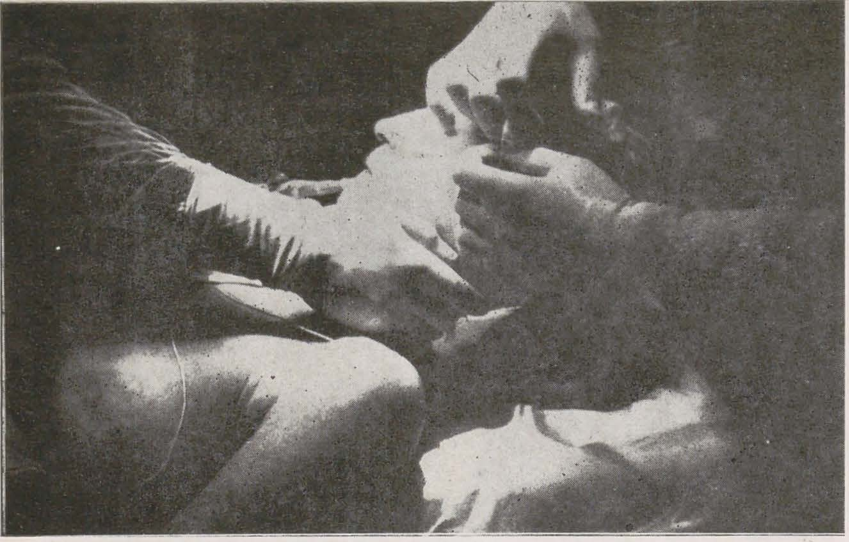
1. SOPHIE RISTELHUEBER (Franța): Fotografie, 1982; 2. MARIA KLONARIS (Grecia): Trix-Pan, Dublă expunere, 1977; 3. ANISH KAPOOR (Marea Britanie): Am descoperit un munte plin cu flori roșii, lemn, ciment și pigmenți, 1981; 4. MÉRIDEL RUBINSTEIN: Mapping slow scan; 5. DEBORAH LOWENSBERG: Cinema experimental; 6. DICK HORNEL: Noisia vision; 7. POLA REUTH: Cool Killer, cinema experimental; 8. JOHN SMITH: Navigație celestă, cinema experimental; 9. FRANÇOIS DUCONSEILLE: Voce și sunet; 10. Grupul VERNA MIRSIC și DARKO KOVACEVIC (Iugoslavia): Secvențe, videocasete; 11. Grupul ZARDEC (Franța): Mediu Rock, video

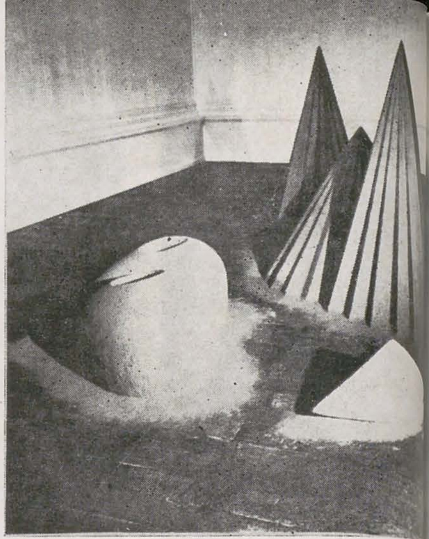
https://biblioteca-digitala.ro

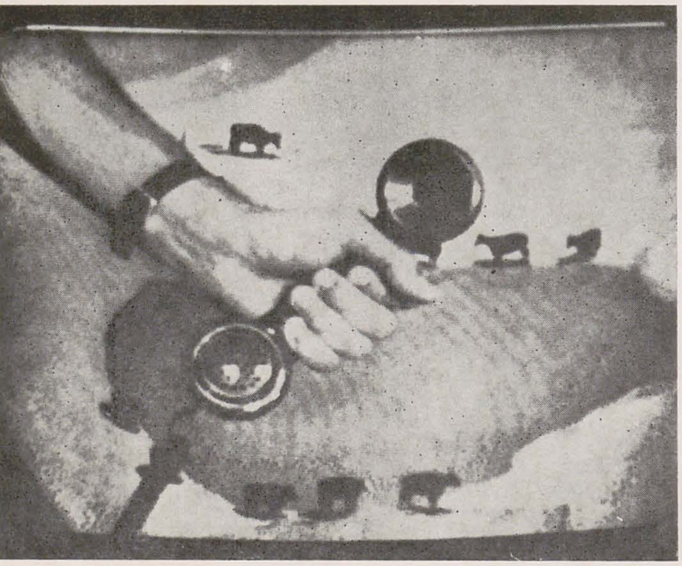



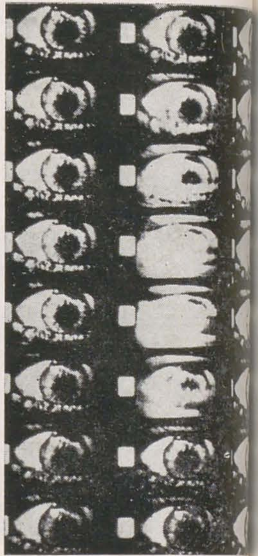




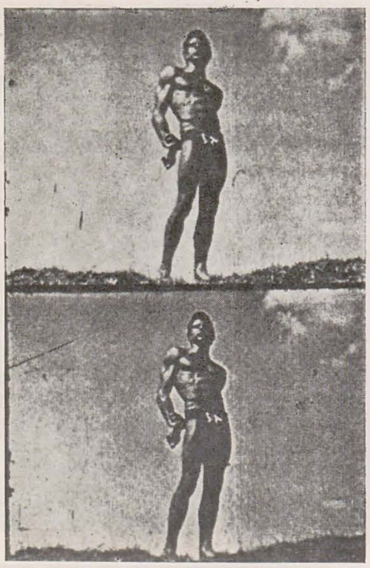




https://biblioteca-digitala.ro

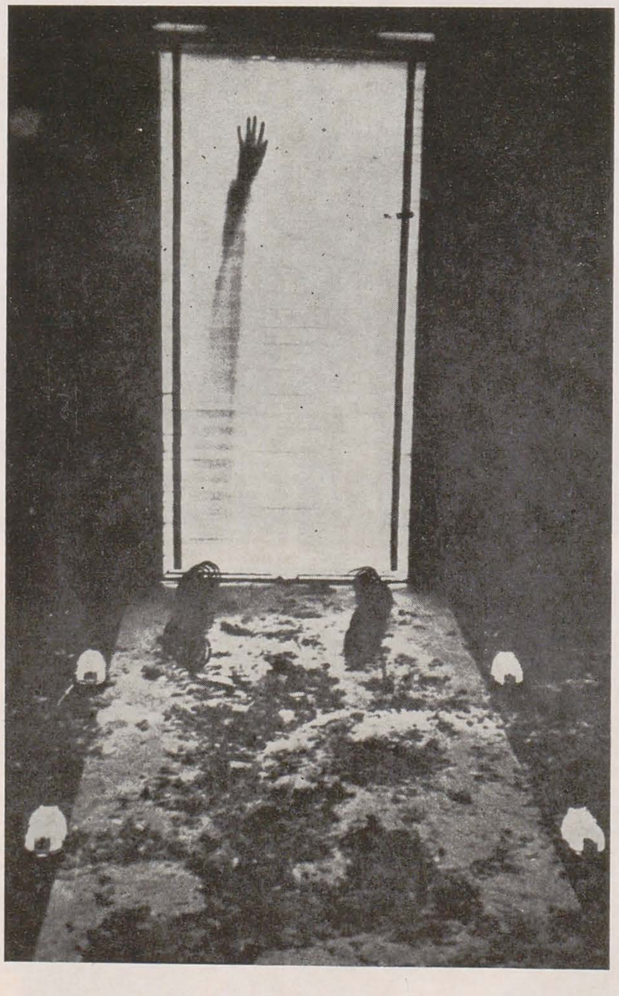












https://biblioteca-digitala.ro

dialog despre bienală

CORIOLAN BABEȚI: *Ai plecat spre Paris, la Bienala tinerilor, în 14 septembrie 1982. Ce sentiment ți-a însoțit faptul plecării? Ce scenariu ți-ai construit și ce ai dedus din confruntarea lui cu Bienala văzută? Eventual, ce stupori ți-a generat suprapunerea celor două clișee: Bienala imaginată și cea văzută?*

SORIN DUMITRESCU: Am fost realmente foarte bucuros aflînd despre opțiunea profesorului Dan Hăulică, comisarul României la Bienală, care s-a oprit și asupră-mi, fiindcă nu pot să nu mărturisesc satisfacția de a participa la o asemenea confruntare alături de un artist important, cum este Wanda Mihuleac. Și totuși, nu mi se pare ingrat să declar că finalmente entuziasmul meu a fost mediu. Să mă explic. Fiecare vîrstă a creației își reclamă oportunitățile, spus mai simplu, există un timp potrivit pentru fiecare înfăptuire artistică.

C.B.: *Nu-ți pare un lux această undă de regret?*

S.D.: Coriolan Babeți, nu este vorba de o amărăciune, care de obicei însoțește regretul, ci de senzația incompletului pe care o poartă cu sine insatisfacția...

C.B.: *... o insatisfacție care este, ori poate deveni întotdeauna creatoare. Acesta mi se pare metabolismul firesc al oricărei nemulțumiri.*

S.D.: Fără îndoială că această insatisfacție presimțită, care de altfel și-a căpătat confirmări la Paris, a sublimat, în ultimă instanță, într-o meditație care, pe zi ce trece, acum întors acasă, își adîncește sensurile în chip fertil. Și totuși, spre a mă putea face înțeles, nu pot evita să nu descriu în cîteva cuvinte tipul de proiect cultural pe care-l constituie o asemenea manifestare, ca Bienala pariziană a tinerilor.

C.B.: *«Bienala tinerilor nu este decît un pas încă prea modest, în direcția reinserției Parisului în inima mondială a artei». Citat sustras inflexiunilor sceptice ale comentatorilor din anii '70 (Pierre Cabannes și Pierre Restany). Au trecut de la acest enunț 12 ani. Iată un text recent (Catherine Millet, A quoi sert la Biennale de Paris, Art press, sept., 1982), care intonează, asemeni altora: «Parisul — un loc, o școală, care nu mai dictează legea în lume, o paranoia în care s-a refugiat fiecare francez».*

S.D.: Am ajuns la sediul Bienalei cu două săptămîni înainte de deschidere, fiind martorul — nu rareori iritat — al lucrărilor de organizare și implicit de vastă administrație pe care le comportă întreprinderea, gîndită de atîția ani de delegatul general Georges Boudaille.

C.B.: *De 12 ani.*

S.D.: Să precizăm că Bienala este o manifestare suportată integral de municipalitatea Parisului. Privind furnicarul de tehnicieni, artiști, comisari m-a surprins sentimentul că se lucra la întruparea unei ambiții generice ce ignora evident pe invitații care o făceau în fond posibilă. Am fost deci copleșit de acest angrenaj enorm, făcut parcă anume să risipească complexul de inferioritate cucerit de Paris în ultimii ani. Astfel, am constatat într-un timp relativ scurt un lucru pe care ar fi trebuit să-l fi știut din capul locului: că Bienala tinerilor nu consacră valori, ci, prin diferite loopinguri tematice, încearcă să fixeze simptomul și așa extrem de mișcător al perspectivelor artei mondiale. Dar bine că există.

C.B.: *Valori pe care Bienala le prospectează, le propune în mod declarat în 1959, anul primei ediții, cînd întîiul comisar al Bienalei, inițiatorul ei, Raymond Cognat enunțase principiul de funcționare al instituției ce «se deschidea incertitudinilor și speranțelor», «experiențelor noilor veniți».*

S.D.: Fiindcă ai citat afirmația lui Cognat, îmi pare important să recomand colegilor mei mai tineri care cu siguranță vor participa, să îndepărteze din scenariul ipotetic pe care și-l vor face despre Bienală ideea atît de curentă la noi «de a rupe gura tîrgului» și să se aștepte mai degrabă la o disciplinată și eficace participare la ambițiosul program francez.

C.B.: *Nu-ți pot servi din experiența personală decît suportul livresc conținut în temerile profetice ale cîtorva «observatori lucizi» de pe acest parcurs al Bienalei din '59 (anul bienalei lui Rauschenberg, Klein și Tinguely), pînă azi, și din care extrag din nou: «el (Parisul, n.n.) se dezvață încetul cu încetul de a-și face planuri mari, căci Parisul este efectiv pe cale de a deveni o provincie izolată într-un context internațional în radicală evoluție, în ciuda prezenței unei avangarde active și strigătului de alarmă al cîtorva observatori lucizi» (Pierre Cabannes, Pierre Restany, L'Avant-garde au XX-e siècle). Aș aduce însă în mijlocul dialogului nostru și alte constatări «alarmate», care citesc «îndrăznelile» cele mai recente ale tinerilor ca avînd un aer de «deja văzut», care observă la tineri vocația de anticari și care surprind cu ton interogativ sfîrșitul avangardei, după ce, de-aproape un deceniu, aceasta e privită ca un arhipelag de provincii mărunte.*

S.D.: N-am avut prilejul să văd alte bienale, din păcate, dar există totuși un adevăr ușor de sesizat al afirmațiilor pe care le-ai citat mai sus. Pot spune că cei doi arhitecți care se ocupau de articulările stilistice și implicit spațiale ale materialului artistic internațional au fost solicitați enorm, deoarece s-a observat imposibilitatea fizică de a distribui materialul potrivit «mise-en-scène»-ei dorite de esteții francezi. În acest sens, imaginea globală a fost finalmente bariolată, fără a se putea face evidentă coerența promisă de gînditorii Bienalei. Îmi pare potrivit să punem în epură acest amplu proiect cultural, a cărui sociologie pasionantă și anvergură estetică stîrnesc în cele din urmă.

C.B.: *Nu cumva dubiile formulate pînă acum de tine sînt întreținute de conflictul amintit, dintre idealul tău de Bienală și cel al domnului Georges Boudaille?*

S.D.: Dragă Babeți, te anunț bucuros că oriunde te-ai duce există preformulată o imagine. Și totuși există în cazul experienței mele pariziene (nu îndrăznesc s-o fac complice acestei opinii și pe Wanda Mihuleac) două determinante esențiale. Unu: nu eu am ales Bienala, ci ea m-a ales pe mine. Doi: Bienala face parte integrantă dintr-o cetate vestită a Europei, Parisul, care se răsfrînge firesc asupră-i. Or, Parisul este asemeni unui imens stomac, care macină răbdător toate tensiunile teoretice ale Europei.

C.B.: *Așa stînd lucrurile, te rog să ne inviți în fine să privim Parisul — centru totuși fierbinte al artei — prin ferestrele larg deschise ale Bienalei.*

S.D.: Mai întîi să precizăm însușirile tipului de manifestare occidentală, de la care Bienala nu face excepție. Este o manifestare care circumscrie cu exactitate simptomul creator al vîrstei tinere, considerînd 25 de ani ca medie de vîrstă ideală pentru programul Bienalei. Și nu rostesc fără acoperire acest lucru, ci aduc drept dovezi analizele detaliate incluse în catalogul Bienalei. În acest sens îndrăznesc să afirm că Bienala tolerează cu oarecare dificultate vîrstele din preajma plafonului stabilit chiar de ea (35 de ani). Se mizează pe îndrăzneală, contestație, lărgirea evantaiului tehnologic.

C.B.: *Pe «indiferența» față de materie și tehnici care, citită reversibil, se etichetează ca o exaltare a «multimediilor».*

S.D.: Artistul tînăr în Occident înțelege însă radical diferit formele de persuasiune în ierarhia socialului prin opera de artă. (Observarea acestei distincții — între cum e la noi și cum e la ei — înțelegerea ei profundă, justifică utilitatea luării de contact cu asemenea manifestări, atît de artiștii participanți, cît și de organismele culturale care decid aceste participări). Iată, ți-am răspuns la întrebarea de mai sus, relativ la stupori. Tînărul, la noi, vrînd să se impună, visează o precocitate, visează ca fiecare apariție să fie *apariția sa*, să fie un coup de maître, constînd în refacerea emfazei și a coerenței tipică obiectului matur. Cauza este statutarea rapidă a atributelor maturității. Această grabă lipsește la artistul tînăr occidental, care pare a avea curajul sporit de a-și trăi vîrsta. Problema tînărului artist din Occident este să obțină votul de încredere al vîrstei avute, pe căile continuității acerbe, ale prolificității maxime și «transpunerii» impecabile. Tot acest arsenal de mijloace urmează confirmarea valorică a artistului apt să pătrundă în angrenajul intransigent al «Galeriei». Față de acest cîmp de determinări, Bienala e un joc secund și cultural. De altfel FIAC-ul a constituit pentru artiștii din Occident ținta principală a atenției și menționez că participarea românească era printre puținele neinserate în programul FIAC-ului (Tîrgul internațional de artă contemporană).

C.B.: *Se deduce că Bienala (ele, bienalele) încearcă să țină în cumpănă piața și consumul de artă printr-un gest de orgoliu și dezesperare în fața condiției de consum a operei, atît de frecvent și dureros țintită de discursurile contestatare.*

S.D.: Din acest punct privită, participarea românească — cu două ansambluri-ambianțe monumentale (cele mai ample din Bienală) — se insera ca un discurs matur, responsabil, prin formularea plastică și ideația incorporată. În acest sens, e pentru mine o datorie de onoare în a face publice felicitările, deloc formale, adresate comisarului participării românești, Dan Hăulică, pentru selecția propusă.

C.B.: *Încercat de regretul de a nu vă putea comenta în context, te rog să te explici în legătură cu distanța pe care ai perceput-o între «media de vîrstă» a participantului și vîrstele voastre, insinuînd, cred, nedeclarat, nu doar diferențe de orientare stilistică, de maturitate, ci de atitudine față de statutul artei.*

S.D.: De acord. E bine, cred, să înfățișăm mai întîi tensiunile fenomenului la nivelul expresiilor artistice. De altfel presa franceză, neîndoios obosită de temeritățile ultimelor Bienale, exclamă nostalgic despre vizibila întoarcere a tinerilor la pictură. Observația mi s-a părut gratuită, nu atît prin criteriul minimal, cît prin faptul că ceea ce se impunea era un aspect cu mult mai interesant în consecințele posibile, și anume, absența programelor comune, adumbrirea patosului contestatar și discreția cercetării fundamentale, experimentul. În locul lor, găseai programul individual, preocupat cu obstinație de lăuntrul expresiv. Simțeam că aceste lucruri și constatări ne deosebeau sensibil.

C.B.: *«Des pinceaux pourquoi faire» — întrebare plutind repetitiv în aerul tare al exegezelor. Marea întrebare pe care spectatorul și-o pune pătrunzînd în secțiunea arte plastice este: «anii '80 vor fi sau nu anii întoarcerii la pictură?» Întrebare recurentă în critica franceză care delimitează în fond, dacă nu o falsă problemă, atunci o falsă curiozitate, care se deplasa dinspre funcția tranzitivă a artei, spre instrumentarul ei. Și toate astea, în timp ce aceeași critică percepe un machiavelism tehnic al artistului tînăr: «îmi iau bunul meu acolo unde-l găsesc».*

S.D.: Ca dovadă că nu «întoarcerea la pictură» contează, ci consistența mesajului, azi, mai mult ca oricînd, să observăm că pînă și tema contestației politice, sociale, estetice a devenit mai curînd de natură ironică, și nu de natură panică.

C.B.: *O pierdere de viteză a rețetelor, a formulelor expresive, întemeiate pe un scepticism în ce privește eficacitatea (de orice natură) a operei de artă.*

S.D.: Nu mi se pare de fapt că se petrece o pierdere, ci o adîncire a acestui registru tematic. Adevărul e că artistul tînăr înțelege azi să participe la conștiința publică nu atît prin vehemențe lipsite de acoperirea existenței (adagiul: «copiii miros mai tare a praf de pușcă decît părinții care chiar au tras cu pușca»), ci prin adîncirea conștiinței personale. Inutil să fac distincția între individ și persoană.

C.B.: *Concluzia melancolică a unui critic, Catherine Francblin, te confirmă pe deplin: «tinerii artiști din 1982 au abandonat problemele formale pe care, în anii trecuți, le întorseseră pe-o parte și pe alta; au abandonat critica socială și politică, care dăduse operelor lor un ton revoltat și febril; s-au lăsat invadați de stări sufletești».*

S.D.: Căci cucerirea înălțimilor persoanei pare a se dobîndi printr-o informație sufletească îndelungată. Și totuși, importantă e direcția. Iată în ce consta pentru mine evenimentul acestei Bienale. Adumbrirea polemismului febril și al revoltei declamate plastic la ultimele ediții, îmi pare, oricît ar putea surprinde, un cîștig înspre aducerea în plină lumină a temei persoanei. Cred că artistul tînăr de pretutindeni, confruntat aspru cu grozăviile și ticăloșiile ce cutreieră sumbru planeta (de asemenea grotescul informației și cinismul massmedia: accidentul mortal al star-prințesei Grace de Monaco a ocupat la Paris, în comentariu, un spațiu mai amplu decît biblicul masacru din Liban) părăsește baricadele contestației, cu întreg cortegiul de «cochetării» revoluționare și de clamări ale angajării în contingent, propunînd, în locul acestor exhibări, examenul sever lăuntric al sinelui.
E sigur, însă, că orice îngăduință rătăcită în interiorul acestui demers existențial neîndurător îl face uneori pe acesta să eșueze în langoare estetică, în cutreierarea stărilor sufletești molește și nu în ultimă instanță în blestemul propriei oglindiri.
Bienala punea într-adevăr în lumină nu odată aceste distorsiuni. Spre a aborda în fine și exemplul temei ecologiei, țin să spun că ea are un statut aparte, fiind o preocupare — după opinia mea — specifică națiunilor ce se consideră de vocație universală și care «asumîndu-și» destinele planetei, par acut preocupate de situația florei Oceanului Atlantic, a cutăror depăduriri continentale sau diminuării crabilor de pe țărmurile Antilelor.

C.B.: *Urmărindu-te, am încercat să reduc manihéic discursul tău la o polaritate în care-și găsesc loc problemele urgente ale utopiei și apocalipsei, ca modele și structuri care au ordonat diversitatea deconcertantă a artei moderne și post-moderne. Să mă explic. Ultimul exemplu comentat de tine în perimetrul problematic al Bienalei, cel al temei ecologice, ține indiscutabil de o alta: nostalgia vîrstei de aur, a paradiselor pierdute. Aș spune că determinantă în utopie a fost presiunea ideii de fericire, față de care tema ecologică reprezintă soluțiile eșapatorii. Era evident ca auxiliarul utopicului — artist sau gînditor — să fie indiscutabil derizoriul existenței, cortegiul ei de amenințări. Dimpotrivă, pentru apocaliptic, același derizoriu era temeiul revoltei sale fizice, al scepticismului axiologic incurabil, exemplificate în artă de contestația panică, polemismul social occidental. Unde situezi, dacă se poate, în limitele acestei polarități, ivirea acestui al treilea termen latent, al replierii eului spre responsabilitatea persoanei? În ce mă privește, l-am recunoscut ca plutind îndărătul enunțurilor noastre ca pe o promisiune încă inefabilă a celei de-a 12 Bienale.*

S.D.: Dragă prietene, acest al treilea termen despre care vorbești are natura misterioasă a revelației. În fapt, ține de deschiderea cardinală a persoanei spre vasta perspectivă escatologică, epuizînd în adevărul ei ireductibil nălucile conceptuale și «găurile negre» ale teoreticului. Și totuși, această asumare este obnubilată de o iresponsabilă așteptare, de natura «lenei îngrijorate». Gestul de maximă urgență artistică trebuie să poarte azi fizionomia interogației parsifalice. Și totuși, această atitudine «necesară și urgentă» este temporizată de prezentul hedonist, de întîrzierea obstinată în vertijul doctrinelor mistice, și nu, în ultimă instanță, de apetența pentru circumstanțial, oricare ar fi acesta. Iată idolii ce se încăpățînează să cutreiere tensiunile lumii artistice din care facem parte. De altfel, Parisul ecranează toate aceste distorsiuni și fantasme ale lumii moderne.

ansamblul kiro-plastic* «pîine, apă, ceară foc - pentru daniel» al lui sorin dumitrescu

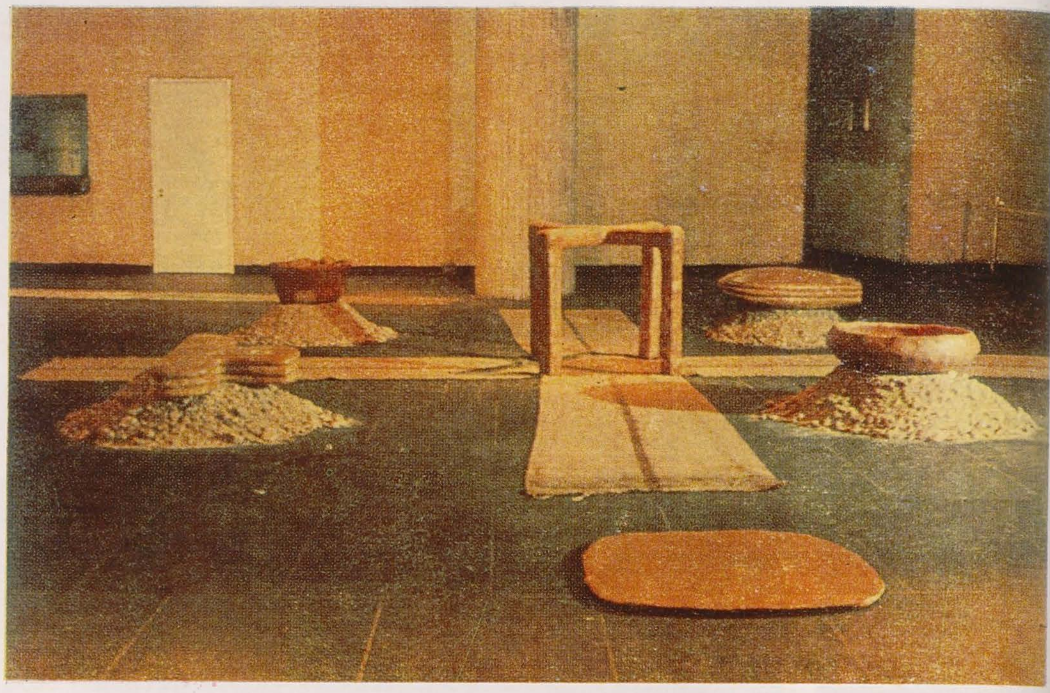
coriolan babeți

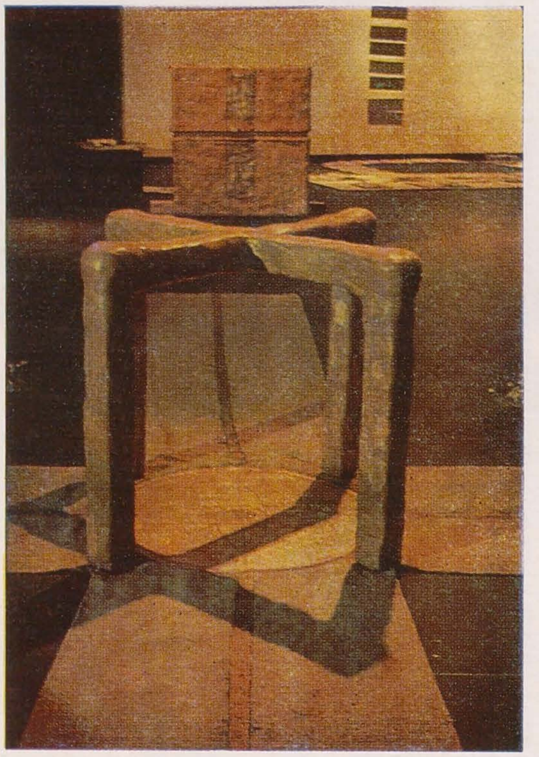
Despre spațiu-forme-mărimi-materii. 19 obiecte distribuite în spațiu cu expunere în două dimensiuni — murală sau pavimentală — și în volum, ordonate după o logică a discursului memorial, a demersului simbolic. Tabernacolul (arcă, sarcofag), paralelipiped etanș (110 × 200 × 170 cm), așezat în ax longitudinal cu tabernacolul (arcă, sarcofag, relicvar) dehiscent (110 × 200 × 170 cm), purtător al «obiectului mnemotehnic» (relicva). Forme majore ale ansamblului, mediate de (răs)crucea de țesătură de sac expusă la sol (800 × 800 cm), în decupaj de tip grec. Înscrisă în pătratul produs de intersecția brațelor, o (răs)cruce (120 × 90 × 90 cm) surmontată centrului geometric

*** Pictorii în ceară se numeau kirografi, sculptorii — andrianoplaști, iar cei care scoteau copii în ceară — kiroplaști (Migne, P.G., 13, 858), ansamblul fiind de fapt unul kiro-chriso-plastic.**

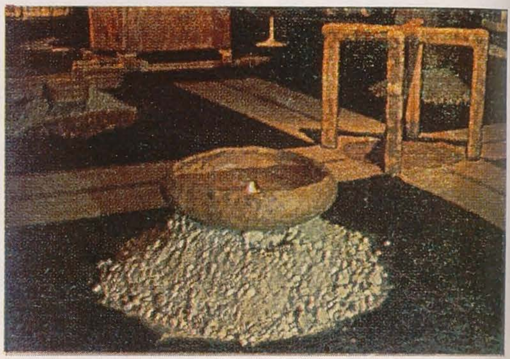
https://biblioteca-digitala.ro

al compoziției (100 × 100 cm), în care se desenează ochiul cu irisul-flacără. Între brațele crucii, suite pe monticuli de nisip și pietriș de prund, țestul cu pîini (⌀90 cm), vasul cu apă (hidria) (⌀90 cm), semnul (crucea) tau (45 × 120 × 90 cm) și peștele (ichtys) (45 × 120 × 90 cm), ultimele două forme, triplu subliniate în orizontala volumelor. Șase « fante », dreptunghiuri aurifere, înscrise în paspartuuri de ceară (80 × 100 cm).
Cinci « flăcări », grafeme ale flăcării de luminare, înscrise în orbite oculare, ancadramente pătrate (50 × 50 cm). Materiale ascunse vederii : lemn de brad, împletitură de nuiele, infrastructură, șarpantă a formelor împachetate în ghips și cîlți. Materiale aparente : pînză de sac, ceară, foiță de aur. Conceput și plăsmuit de Sorin Dumitrescu între ianuarie și august 1982.
Despre sinestezie. Ansamblul, el însuși o propoziție [2], își revendică o morfologie și o sintaxă echivalentă în planul meta-limbajului. Comentat în contumacie, se cuvine să-l așteptăm spre a-l vedea în alcătuirea deliberată de Sorin Dumitrescu. Avem doar privilegiul de a-l fi urmărit pe artist în avansarea încordată a muncii, spre capătul lucrării, de a fi *atins* obiectele resfirate sau chiar aglutinate în atelierul său, asemeni cuvintelor dintr-un « dicționar lăuntric » [3], înainte de a coborî / urca în logica unei propoziții. Transfer întîlnirea parțială cu ansamblul nemontat al lui Sorin Dumitrescu în parțialitatea unui discurs, marcat de impresia puternică a *atingerii* — citită în ambele sensuri — a mîinii plimbate pe suprafața lucrărilor, dar și a tactilului insinuat în sintestezia percepției, adică în solubilitatea vederii. « Sînt asemeni unor sori nedevelopați, aceste imagini ale dvs. », se rostea criticul Pierre Rouve dinaintea « construcțiilor emblematice » ale pictorului, expuse în 1976 [4]. În continuarea acestui gînd, ce nu-ți lăsa decît libertatea unor parafraze, se poate spune că în atelierul lui Sorin Dumitrescu, în laboratorul personal, în acest interval au fost descoperite și puse în funcțiune soluțiile developării lor . . . Căci dedicat lui Daniel Turcea, ansamblul e, în vedere instantanee, o helioplastie. Ansamblul funerar, « corectat » de metafora solară, pe care o fixează perechea materiilor sacramentale — ceara și aurul — înveșmîntînd o morfologie a pomenirii și reculegerii. Plăsmuire monumentală, amintindu-ne că « monumentum » fusese întîi « mormîntul », « semnul de recunoaștere ».





În alianța sa cu aceste materii, geometria formelor (și ordonarea lor în spațiu, ordonare a spațiului prin ele), introduce o claritate a lecturii care exclude faptul pelerinajului. Ansamblul e mai curînd un tablou în liniștea și staza căruia se naște interogația simplă, analogia transparentă, contemplația anagogică. Simbolismul centralității și instrumentele lui formale (cercul, pătratul, crucea) își probează funcția totalizantă și virtuțile orientative. Ceea ce renrezenta în expoziția artistului din 1980 un « proiect spiritual », ceea ce fusese expresia sinergică a cutărui ciclu, a « locurilor » sau « arhitecturilor suitoare », de pildă, devine prin apelul la materia elementară a cerii o concesie făcută ideii « înstrăinate » în direcția tactilului. Un « corp al probei » (*sema*), o kenosă prin care însă ideea își verifică esența în cea mai simplă aparență ; transpunere ce probează însăși rezistența principiului constitutiv în actul căderii lui în ipostază corporală. O mișcare ideatică pe care ansamblul însuși o îmbrățișează în actul de « redresare » a semnelor funerare prin înțelesurile solare ale veșmîntului de ceară, « material orgolios ce nu suportă amestecul » [5]. După o aceeași diagramă a discursului, sarcofagele imbricate unul în celălalt, întrupează prin morfologia lor paradoxa etică a înaintării prin retragere, a ascensiunii prin coborîre, a limitei prin de-limitare, a morții prin lumină. Modelajul însuși, ca semn al facerii, ca gest consubstanțial acestui discurs, abolește geometria virtual austeră a cubului (tabernacolului), constituindu-se în cauza însăși a expresivității. Urma plăsmuirii, a mîinii, traduce urma memoriei sufletești. În modelajul ponderal, în plastica suprafețelor, amintind « abaterile vii » ale geometriei volumelor arhitecturii medievale își găsesc concilierea antinomiile cu care artistul operează, de care este vital traversat. De-o parte, aparenta invincibilitate a gravitației, această priză fermă cu solul a masselor, de alta — ascensionalitatea latentă sălășluind în vocația lustrală a aurului și cerii. Între lumina care se restituie din oglinda aurului și cea captată în transluciditățile cerii, ochiul — semn al « flăcărilor » — exersează experiența solubilității lui în lumină, pregătit să accepte dizolvarea unui sens într-un altul, adjudecîndu-și transparența semantică a universului. Modelul e solar, soarele însuși dizolvîndu-se ca ochi astral prin vibrația razelor în ochiul omenesc.
În metodă și termeni apropiați « dicționarului lăuntric » al artistului, un joc de dicționar face, prin developări etimologice, parcursul acestor corespondențe de sens, ostatece în ansamblul kiro-chriso-plastic (cum chriselefantină fusese odinioară statua olimpiană a lui Zeus). Decalcul analogiei orfice *soma/sema* [6] pe corpul ansamblului și semnificația sa recuperează parțial transparența unor scheme de redactare și lectură, aparente



uneori ca ireductibile accepțiuni. Astfel, *sema* [7] (« semn distinctiv », « prevestitor », prin care se recunoaște o sculptură, « mormînt », « semn al unei limite », « semn de scriere figurativă », « semn de asemănare », « imagine ») închisă în *soma* [8] (« corpul ,,viu'' sau mort », « materia », « obiectul tangibil, fundamental », « corpul (geometric) solid », « ansamblul », « massa » lui) își divulgă libertatea de a fi un lucru, un sens și, în același timp, un altul, prin « distincția », « asemănarea », « puterea lui prevestitoare ». În recursul la etimologie, aflăm că monumentul funerar (*sema*) a dăruit limbii verbul a semnifica, a *comunica un sens* (semainen). Asemeni acestor atingeri originare de sens, atingerea simbolică a pîinilor din țest le eliberează de limita înțelesurilor concrete, și tot asemeni, poetica plăsmuirii în ceară și aur, prin însăși atingerea mîinii, prin prezența ei, identifică în ideea morții o heliosofie a vieții.

---

2 « Subiectul (tabernacolul deschis) se adresează complementului direct (tabernacolul etanș) prin dinamica numelui predicativ (răscrucea și ,,sateliții'' săi țestul cu pîini, hidria, crucea « tau », ichtys-ul) » Sorin Dumitrescu, Convorbiri, ianuarie 1982.

3 Ciclu de lucrări expuse la galeria « Pro arte » din Lugoj în 1982.

4 Expoziție deschisă la Institutul de arhitectură « Ion Mincu » din București, în cadrul simpozionului « Constantin Brâncuși ».

5 Sorin Dumitrescu, convorbiri.

6 Fragment din Platon, în *Cratylos*, 400 B-C.

7 Apud M. A. Bailly, *Dictionnaire grec-français*, 1929.

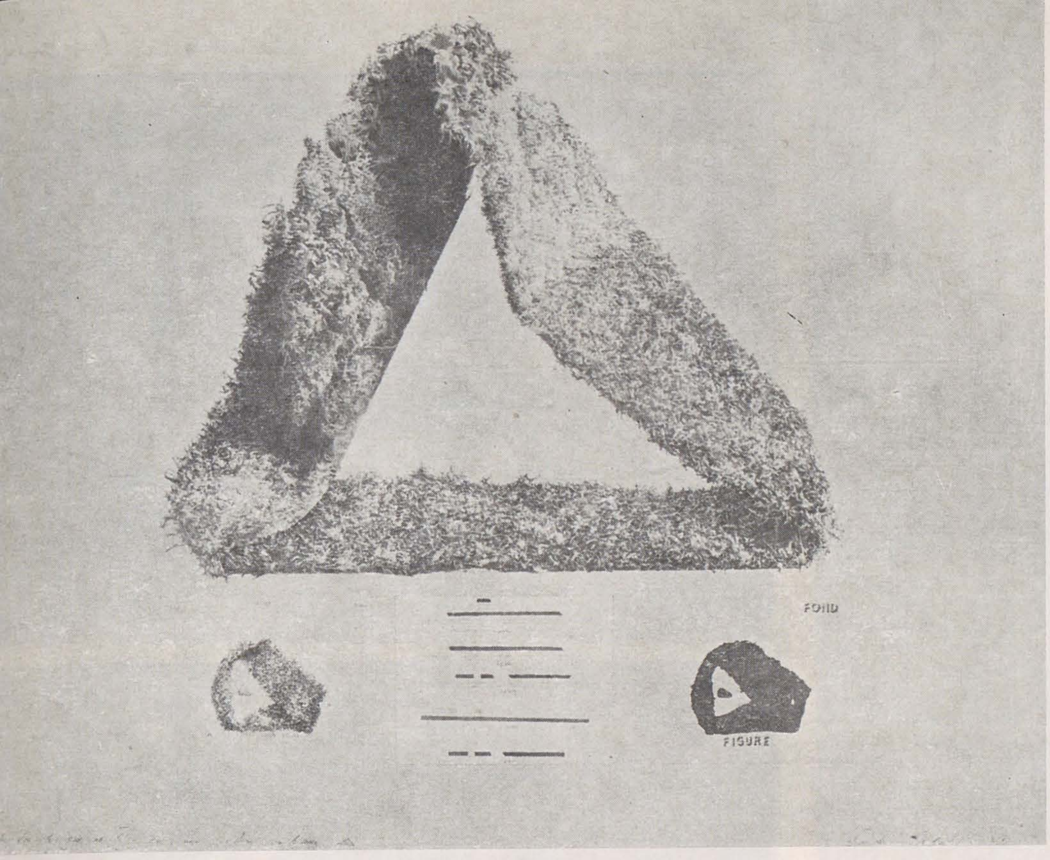
8 Ibidem.

---

p. 16
SORIN DUMITRESCU: Pîine, apă, ceară, foc — pentru Daniel
p. 17
Proiect psiho-ecologic XI pentru suprafață continuă, Banda lui Moëbius

proiecte psiho-eco — logice

mihai drișcu



wanda mihuleac

Remarcată în presa momentului, participarea Wandei Mihuleac la a XII-a bienală a tineretului de la Paris readuce în discuție o ideologie artistică personală bine conturată. La bienală Wanda Mihuleac a expus o « instalație » o impunătoare dimensional « bandă a lui Moebius », o *geometrie cu epidermă* (o numesc în felul acesta tocmai în spiritul *antitezei conceptuale* de tip « concept optic » — așa cum de exemplu « ghiață arzîndă » este un paradox provenit dintr-un procedeu curent în poetica manieristă — pe care o utilizează cu precădere; sesizarea antitezei conținute poate funcționa în acest caz, drept o rapidă cheie de lectură) realizată cu material natural, mușchi, și cîteva desene din seria de « proiecte psiho-ecologice » (care înglobează și ciclul « Tratat despre apă »).

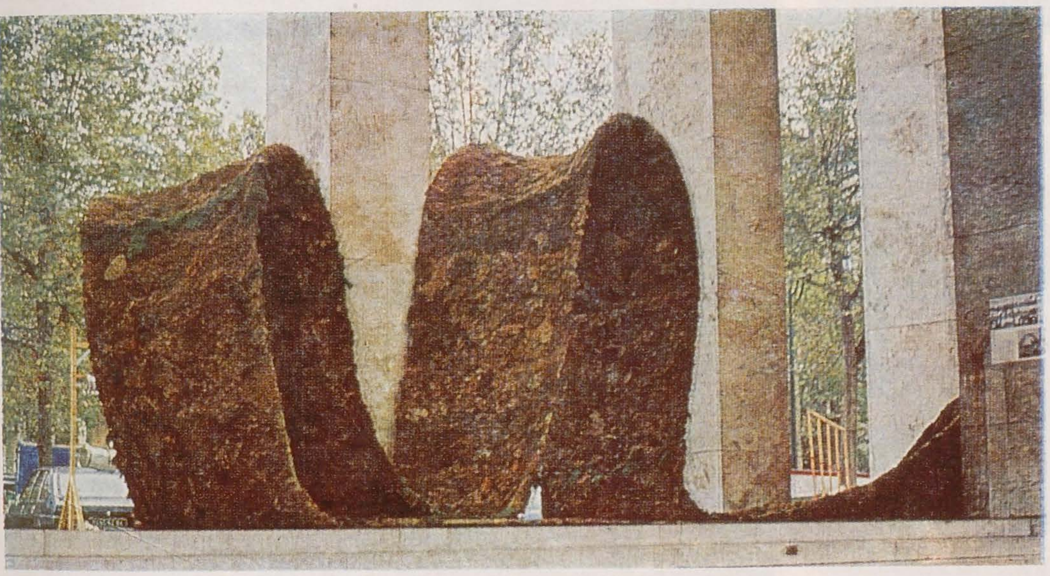
Trebuie să reținem cîteva puncte dintr-un program euristic (de la heuriskein — a găsi), un ghid personal pentru eficacitate comunicativă și estetică). În concepția autoarei practica artistică este, fără îndoială, o « disciplină de graniță » cu filosofia, psihologia, științele naturii. Aceasta nu exclude însă « atingerile » și cu alte domenii ale cunoașterii, esențial rămînînd însă rolul *integrator* al muncii artistice. Pentru autoare practica artistică se desfășoară într-o zonă simultan *retrospectivă* și *prospectivă*.

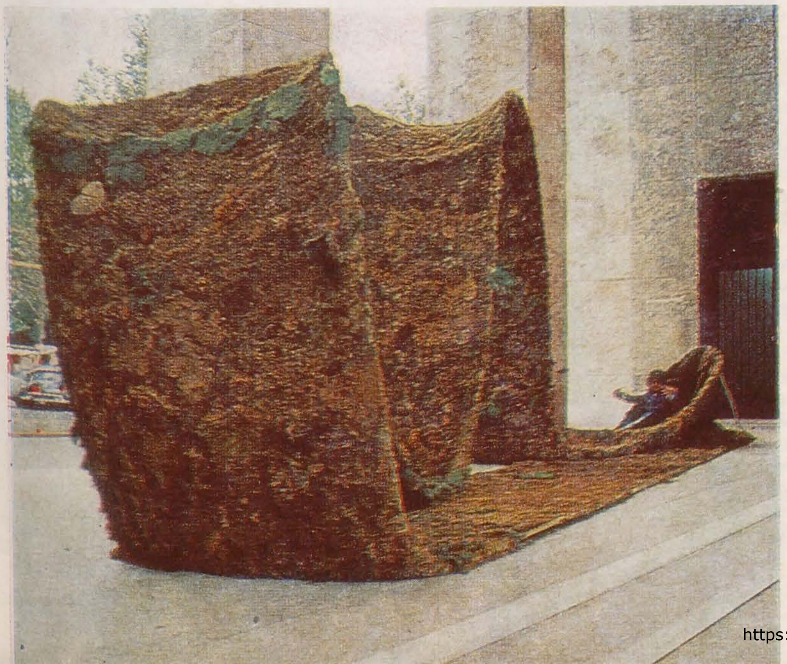
Aceasta ar fi orizontala imaginară, teoretică, de la memoria artistică, « trecutul incorporat » (și se știe că nu există « ochi inocent », el este întotdeauna « inervat » de reziduurile experiențelor plastice anterioare, aici fiind vorba de trecutul apropiat, al tehnicii hiperrealiste și al unor procedee conceptualiste) către cercetarea de avangardă, cu modalitățile de utopie concretă sau de ceea ce s-a numit « trecerea la imposibil ». Practica artistică este, pentru Wanda Mihuleac, tot simultan, *extrospectivă* și *introspectivă* (de data aceasta pe verticala, tot imaginară, alteritate și auscultare — de la gîndirea arhetipală ce a revalorizat și interesul ce-l purtăm originilor și marilor categorii vitale ale reprezentării, adevărate metafore de bază — muntele, peștera, apa — pînă la experiența ce depinde de memoria personală, de rememorare, de anamnesis).

În desfășurarea pe aceste coordonate, devenite categorii particulare ale timpului și spațiului ea aliază întotdeauna *artificialul* (ce are, să nu uităm, rădăcină comună cu « artă ») cu *realul*. Observăm permanent balansul între nelimitarea teoretică și constrîngerile (ansamblu de limite) presupusă de codurile artistice. Aceasta înseamnă că dizolvarea, informalul, întîmplătorul, « haosmosul » sînt concepte ce nu intră în vederile autoarei decît doar ca posibile locuri de intervenție cu scopul « rînduirii ».

Gîndirea operatorului artistic își asigură valabilitatea doar în măsura în care este *interpretativă* (consemnativul este acceptat, și ne referim aici la amintita tehnică « hiperrealistă », doar în măsura în care înlesnește accesul către sens) recreatoare, reconstructoare. Ambiguitate extrem de fertilă pentru travaliul ei artistic: a reflecta înseamnă simultan *a gîndi* și *a oglindi*. În elaborarea diferitelor propuneri semnificante se au în vedere doi poli: *experiența naturii* (nu întîmplător în mișcarea artistică internațională natura a redevenit temă și proces al artei) ea apărînd ca « oglindă » și model de viață — și *experiența culturii* (aceasta include analiza, iar etimologia analyo — dezlegare, desfacere, dizlocare, poate fi lămuritoare) pe de o parte a miturilor esențiale, pe de altă parte a codurilor artistice.

« Pentru ființa umană », scrie Wanda Mihuleac într-un text auto-explicativ (fie creator, fie privitor la acest tip emblematic de întemeiere a unui LOC calitativ prin *construire ca îngrijire* a creșterii pe pămînt — în latina cultura) natura determină o lume *simbiotică* a viețuirii și o lume *simbolică* a gîndirii. Mediul natural și mediul cultural, lumea simbiotică și lumea simbolică nu se pot despărți, ele restituind un adăpost în care au putința locuirii cerul și pămîntul, sacrul și profanul, ca un loc privilegiat al faptei și al metaforei ». *Suprafața continuă* a bandei lui Moebius este, în concretul realizării artistice, expresia optimă a acestei « nedespărțiri » ce ar avea rostul de a stabiliza experiența umană.





https://biblioteca-digitala.ro

revista arta la tîrgu mureș (16—18 decembrie 1982)

vasile drăguț

După o noapte de călătorie « buestră », într-un vagon de dormit cam rece, sosirea matinală la Tîrgu Mureș a fost de îndată încălzită, datorită viitoarelor noastre gazde, venite, în număr neașteptat de mare, să ne întîmpine la gară. Vocea calmă, dar sigură, a lui Romulus Feneș face de îndată ordine în mijlocul grupului nostru încă prea amorf și, cu ochii cîrpiți de somnul neîmplinit, criticii itineranți se îndreaptă spre microbuzul care îi va transporta la hotel.

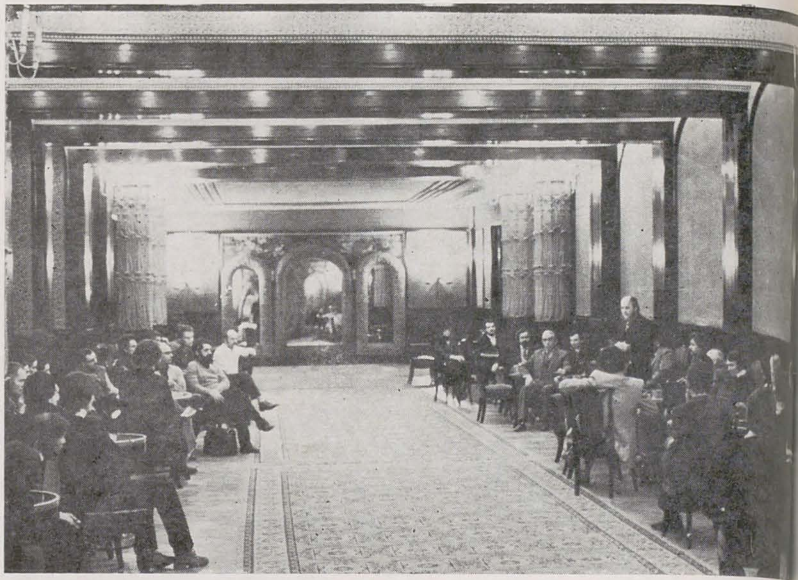
Programul începe fără întîrziere, la sediul U.A.P. din palatul culturii, unde ni se rezervă o dublă surpriză: o expoziție de artă închinată Conferinței Naționale a Partidului Comunist Român, care își desfășoară lucrările chiar în aceste zile, și un prim contact prietenesc cu principalii reprezentanți ai obștei artistice locale. Simțim, fără vorbe multe, că vizita noastră era așteptată cu interes și simpatie, pe fondul general de bunăvoință stabilirea programului de activitate fiind, deopotrivă, ușoară și grea: ușoară sub aspect organizatoric, grea din punct de vedere sentimental, pentru că fiecare component al grupului redacțional ar dori să poposească în cît mai multe ateliere. În cele din urmă, « împărțeala » pe mici echipe de lucru se încheie, bine meritata pauză a operațiunilor de teren ocazionînd lui Romulus Feneș, în calitate de președinte, o scurtă prezentare a filialei și a realizărilor ei. Ni se confirmă, ceea ce știam deja, faptul exemplar că filiala U.A.P. din Tîrgu Mureș este una dintre cele mai eficiente din țară, că artiștii de aici știu să valorifice resursele unei calificări polivalente, angajarea în diferite tipuri de activități productive asigurînd fiecăruia o deplină utilitate economică, socială și, nu în ultimă instanță, culturală. Lucrările de artă decorativă și aplicată — în piele, lînă, ceramică, metal — piesele de mobilier pictat, candelabre etc. constituie pentru obștea artiștilor din Tîrgu Mureș o trainică bază de ordin material, timpul liber fiind utilizat pentru creația artistică de profil. După cum lesne se poate observa, acest mod de ocupare are un dublu avantaj: pe de o parte el pune la dispoziția artiștilor mijloacele materiale necesare propriei existențe, pe de altă parte are meritul că nu este deloc străin, ci dimpotrivă, cadrului general de preocupări al creatorilor de diferite profile. Căci, este bine știut, din totdeauna artiștii plastici au avut deschidere către problemele de ambianță, fiind deseori inspirați creatori de decorații interioare și exterioare.

În continuare aflăm despre ambițioasele planuri de dezvoltare, începînd cu rețeaua de ateliere și galerii de expunere-desfacere. Cu vădită satisfacție, ni se vorbește despre amenajarea unui grup de ateliere în clădirea fostei prefecturi, în a cărei curte interioară se intenționează amenajarea unui teatru de vară, cadru ideal pentru experimentarea unor propuneri scenografice originale. Aflăm despre planurile de valorificare a cetății medievale din Tîrgu Mureș, de asemenea despre faptul că cei mai mulți artiști ai filialei au deja bune spații de lucru. După scurta expunere a președintelui filialei — despre unele aspecte va mai fi vorba — colectivul redacțional al revistei noastre s-a îndreptat, fărîmițat în grupuri mici, spre atelierele artiștilor care, de ce să nu spunem, abia așteptau să trecem la treabă. Bunăvoința, simțită încă din primul moment al popasului la Tîrgu Mureș, se confirmă cu fiecare vizită în ateliere, prezentarea lucrărilor și discuțiile marginale decurgînd cu firescul cordialității. Străbătînd orașul, de la un atelier la altul, avem prilejul — fie și în viteza mijloacelor de transport — să înregistrăm eforturile de restructurare urbană, ritmul de creștere al cartierelor noi fiind de-a dreptul impresionant. Printre realizările de seamă ale ultimilor ani se cere amintit și hotelul Continental, în care, de altfel, am fost cazați: volumetria armonioasă beneficiază de finisaje îngrijite și de un aparat ornamental variat care încearcă să se integreze în fondul tradițional al orașului, dar efortul de agrementare devine pe alocuri excesiv. Notabile sînt rezolvările interioare, sălile de restaurant și camerele de cazare (bine proporționate și mobilate cu gust) contînd printre cele mai reușite din sistemul nostru hotelier, ceea ce nu se poate spune despre holul de recepție — prea mic și deloc primitor.

După prima zi, consumată în întregime cu vizite prin ateliere, ziua următoare a debutat cu un popas în incinta cetății, Romulus Feneș prezentînd programul de utilizare a cîtorva turnuri și a spațiilor adiacente. Aflăm despre destinația de galerie de artă dată turnului de sud-vest, despre intenția de a organiza o microproducție de sticlă, despre cuptoarele de ceramică etc. Ne entuziasmăm la gîndul că întreaga cetate, despre care este locul să precizăm că se numără printre cele mai frumoase cetăți orășenești din țara noastră, ar putea deveni un atrăgător centru cultural-artistic și că, prin multiplele activități de creație, producție, recreere, ar putea dinamiza circulația turistică a municipiului Tîrgu Mureș.

A fost vizitată apoi vechea prefectură unde devin vizibile rezultatele eforturilor de reamenajare. Cîțiva artiști (Balázs Imre, Kemeny Arpad, Romulus Feneș ș.a.) s-au și instalat în atelierele proprii, spațiile generoase incitînd la o adevărată întrecere a inteligențelor artistice. Romulus Feneș insistă asupra posibilităților pe care le oferă curtea interioară pentru a organiza un teatru în aer liber (proiect prezentat în ARTA, 1982, nr. 5—6, p. 24). Credem că ideea este demnă de toată atenția și merită să fie finalizată, un astfel de teatru « sub cer » putînd deveni o platformă-pilot pentru numeroase experiențe scenografice, prilej de a organiza la Tîrgu Mureș un festival național al spectacolelor de spațiu deschis.

După terminarea programului de vizite (cu regretul că nu a existat suficient timp pentru muzee), seara a avut loc întîlnirea amicală de lucru cu obștea artiștilor din localitate. Găzduită de sala oglinzilor din Palatul Culturii, întîlnirea a fost marcată de solemna arhitectură interioară a acesteia, intervențiile fiind măsurate și sobre. Ne-am bucurat să auzim că revista Arta este prețuită atît pentru conținutul său cît și pentru ținuta grafică, dar am înregistrat și insatisfacția că difuzarea este defectuoasă. (Satan Adam, Ceontea Radu). Cu referire la viața artistică locală se face observația că prezența tinerilor în expoziții este mai timidă decît în trecut, mai puțin curajoasă (Horia Horșia, Satan Adam). Situația (preocupantă desigur, căci ea poate fi notată și în alte filiale) pare să se explice prin lipsa unei săli de expoziții pentru tineret (Nemes Denes), lipsă care va fi curmată odată cu amenajarea turnului de sud-vest al



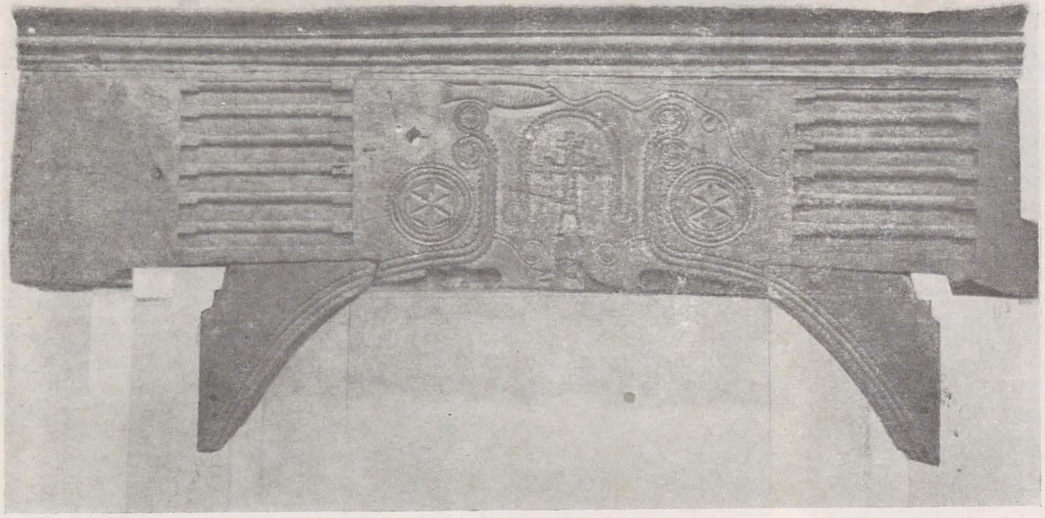
1, 2. Întîlnirea cu plasticienii din Tîrgu Mureș în Sala oglinzilor; 3. În atelierul soților Zolcsak Sandor și Porzsolt Borbala; 4, 7. Castelul Criș; 5. Casa; 6. Piața teatrului

https://biblioteca-digitala.ro

cetăţii (Romulus Feneş). Doar oare numai atît?
Nu cumva filiala va trebui să acorde o sporită atenţie modului în care tinerii artişti sînt primiţi la locurile de muncă, nu cumva este necesar un sprijin mai susţinut pentru rezolvarea unor probleme curente de viaţă şi activitate, începînd cu condiţiile de locuire şi terminînd cu spaţiul propriu de creaţie? S-ar părea că se simte nevoia unor dezbateri cu frecvenţă sporită, că viaţa de obşte trebuie îmbogăţită cu mai multe acţiuni de interes general. (De altfel, observaţia este valabilă nu numai pentru filiala U.A.P. din Tîrgu Mureş ci şi pentru celelalte filiale, în primul rînd pentru Bucureşti. Se aşteaptă destul de mult de la noua conducere a cenaclului de tineret, în frunte cu Leonard Răchită, după cum este de sperat că activitatea de colectiv a tineretului va fi stimulată prin organizarea de cenacluri în filiale, dar pentru categoria « seniorilor » nu poate fi întreprins nimic?).
După reuniunea din sala oglinzilor, discuţiile au continuat în cadrul unei agape colegiale organizată la restaurantul hotelului Continental. Odată mai mult, dar nu pentru ultima oară, ne-am putut bucura de calda ospitalitate a gazdelor noastre, dar în acelaşi timp am înţeles mai direct apelul, adeseori repetat, « veniţi mai des în mijlocul nostru ». Nevoia confruntărilor colocviale nu este nouă la artiştii plastici, dar ea pare să se fi accentuat odată cu sporita problematizare a căutărilor artistice contemporane, în directă legătură cu hamletizarea raporturilor dintre individ şi societate.
Cea de-a treia zi a expoziţiei noastre în judeţul Mureş ne-a oferit o excursie, ce promitea să fie agreabilă, la Sighişoara. Primul popas a fost la Fabrica de ceramică, unde nădăjduiam să-i vedem la lucru pe absolvenţii de specialitate provenind din Institutele de artă plastică din Cluj-Napoca şi Bucureşti. Ştiam că tinerii absolvenţi beneficiază aici de un atelier de creaţie prototipuri, activitatea lor fiind încurajată de Centrala industrială a ceramicii şi sticlei. La galeria din str. Şelari, avusesem ocazia să văd expoziţia ceramiştilor Mariana şi David Olteanu, o expoziţie cuprinzînd nu puţine lucrări de calitate. Din nefericire, la Sighişoara atelierul de prototipuri al fabricii de ceramică ne-a întîmpinat cu un amestec dezolant de vaze ornamentale de mari dimensiuni şi cu experienţe de forme modulare, nici prea originale şi deloc necesare producţiei imediate. Vizitînd fabrica, privirilor noastre me eu mai uimite le-a fost oferită o paradă cu iepuri diformi, cu elefanţi fără nici un haz şi alte aşa zise bibelouri, de asemenea farfurii înzorzonate în fel şi chip pentru care se consumă materie primă, energie şi bani ca să se atenteze la bunul gust al cumpărătorilor naivi. Ne putem întreba: ce fac tinerii ceramişti cu studii superioare? În ce fel influenţează ridicarea nivelului de calitate artistică a produselor fabricii? Căci — să fie clar! — nu piesele unicat, de multe ori exprimînd nerealizate ambiţii de a face sculptură, dau măsura ceramistului autentic. Expoziţiile personale pot fi, eventual, de succes, dar adevărata probă de creativitate a ceramiştilor trebuie dată în prototipurile pentru producţia de serie, singura în măsură să valideze pînă la capăt angajamentul social al artistului decorator.
Problema merită o analiză mai aprofundată şi promitem să ne întoarcem asupra ei, pînă atunci credem că şi Centrala industrială a ceramicii şi sticlei trebuie să manifeste mai multă exigenţă cu produsele fabricilor în subordine. La ce servesc toate chemările la întrecere din incinta fabricii sighişorene dacă atîtea produse se află în perimetrul kitsch-ului? În treacăt, fie amintită şi lipsa de interes cu care ceramiştii din Sighişoara au considerat vizita revistei Arta: exceptîndu-l pe Victor Cristea, care cel puţin s-a ostenit cu organizarea, ceilalţi nu s-au ostenit nici măcar să-şi arate lucrările, pentru care am făcut o atît de lungă deplasare, ba chiar (cum s-a întîmplat cu Wilhelm Fabini) ne-a ţinut la poartă fără să ne adreseze un elementar « bună ziua ». Aşadar, vizita la Sighişoara a fost o nereuşită şi în planul uman şi în cel al creaţiei, dezamăgirea fiind cu atît mai mare, cu cît ne-am aşteptat la cu totul altceva.
În continuare o scurtă expediţie pînă la castelul Criş, monument istoric deosebit de valoros care, de mai mulţi ani, aşteaptă să fie preluat de un beneficiar destoinic şi pus în valoare aşa cum se cuvine. Este profund regretabil că OJT Mureş nu dispune nici de fantezia, nici de iniţiativa necesară pentru a readuce la viaţă un obiectiv ca acesta, în fapt un obiectiv turistic de mare atracţie care ar stimula cu eficienţă circulaţia grupurilor organizate în zona Tîrnavelor.

Programul de vizită s-a terminat în casa lui Vlad Dracul (a nu se confunda cu Dracula!) din Sighişoara. Unitatea alimentară instalată aici nu este cea mai bună pe care ne-am dori-o, dar cel puţin personalul se dovedeşte a fi plin de bunăvoinţă, compensînd astfel multe şi evidente lipsuri de organizare. Plecăm spre Bucureşti cu un accelerat de seară iernatică, ducînd cu noi amintirea unor utile întîlniri cu artiştii din Tîrgu Mureş şi în mod deosebit amintirea acelor artişti care au fost mereu cu noi, însoţindu-ne la Sighişoara şi pe peronul gării îngheţate, încălzind despărţirea cu fluturări de batiste.
Partea cea mai bună a amintirilor noastre este consemnată în grupajul de articole şi însemnări din paginile care urmează.

https://biblioteca-digitala.ro



«pe mureș și pe tîrnave...» tărîm necunoscut al confluențelor etnografice

paul petrescu

Cîntecul este al apelor, dar pîinea, bogată, se face pe întinderile șese dintre ele, care chiar atunci cînd sînt urcate pe dealuri se cheamă tot « Cîmpie », cum este cea mare a « Transilvaniei » dintre Mureș și Someș. Pe Tîrnave, coastele dealurilor îndreptate spre soare sînt acoperite cu vii de mare faimă purtînd numele apelor. Spre răsărit zarea este închisă de masivele acoperite de păduri ale Călimanilor, Gurghiului și Harghitei din preajma cărora izvorăsc rîurile mari ale ținutului, curgînd toate spre apus: Mureșul, Nirajul, Tîrnava Mică și Tîrnava Mare, văile lor ducînd și marile drumuri de piatră și de fier. O rețea necrezut de deasă de ape mici curgînd în ambele sensuri pe direcția nord-sud acoperă și Cîmpia Transilvaniei și Dealurile Tîrnavelor, pe Cîmpie însă deseori ele pierzîndu-se în albii largi, uneori mlăștinite, alteori uscate în focul verilor încinse sau, dimpotrivă, strîngîndu-se în ochiurile alungite ale iazurilor înșirîndu-se pe apa Lechinții, a Miheșului, a Văii Morilor. Cîmpie, dealuri și munți se înmănunchează în acest ținut, convențional denumit al « Mureșului », geografia complexă avîndu-și un corespondent aproape paralel în alcătuirea etnografică reunind entități de cultură populară bine individualizate (Mureșul Superior, valea Gurghiului, valea Nirajului) alături de fragmente sau secțiuni ale unor zone etnografice (partea de răsărit a Cîmpiei Transilvaniei, partea estică a Dealurilor Tîrnavelor). În contrast cu zonele etnografice precis delimitate înșirate pe arcuirea interioară a Carpaților, centrul Transilvaniei cuprinzînd tocmai Cîmpia Transilvaniei și Dealurile Tîrnavelor este anevoie de împărțit și clasificat, trecerile de la un aspect la altul al diferitelor fenomene etnografice fiind continue și de aceea greu de sesizat. Este un mare spațiu al tranzițiilor și al confluențelor în care pe fundalul arhaic și unitar al prezenței istorice și etnografice autohtone românești s-au altoit aparențele eterogene ale unor grupe de populație venite de departe, cam acum un mileniu, adică la jumătatea drumului istoric străbătut pînă azi de poporul român. Pătrunderea ungurească și secuiască, iar apoi cea săsească, au colorat, firește, într-un mod aparte peisajul etnografic al locului, întrepătrunderile fiind numeroase și nu ușor de stabilit. Este drept că se recunosc cu ușurință marile arii unitare ale unor fenomene importante ale culturii populare românești, cum ar fi cel al colinelor din domeniul folclorului literar și muzical, sau cel al unor anume obiceiuri agrare (« Boul împenat » sau « ferecat ») sau cel al cămășii cu ciupag și al cătrinței vinete întinzîndu-se din Munții Apuseni pînă în Năsăud și pe Valea Gurghiului, sau cel al cămășii bărbătești cu barburi prezentă, tot așa, de pe valea Gurghiului pînă la Mărginimea Sibiului și valea Arieșului, după cum cioarecii creți, gluga cu gluguș și sumanul negru leagă indestructibil în aceeași matcă românească Moldova și Transilvania. După cum același, unitar, este și stratul vechi al arhitecturii populare locale, în care expresia românească a tehnicii (cununi orizontale de bîrne și pereți din împletituri de nuiele pe furci), a proporțiilor, a acoperișului în patru ape și a decorului cioplit, este cea de departe dominantă, evident fiind aceasta și în domeniul important al bisericilor de lemn.

Și, cu toate acestea, este aproape uimitor cum inima Transilvaniei, și deci și a României, geografică și etnografică, dar și spirituală, într-un fel, Blajul acolo fiind, este uimitor, spunem, cît de puțin cunoscut este acest spațiu, din punct de vedere al culturii populare și ce puțin prezent este el în literatura de specialitate. Învrîstările etnografice născute din conviețuirea de sute de ani a românilor autohtoni cu populația alogenă aducînd ecouri culturale vest-europene și unele mai depărtate dar convertite puternic de central-europenismul monarhiei habsburgice, oferă un ademenitor teren comparatismului etnologic capabil să înțeleagă și poate să și explice unele din confluențele și sintezele petrecute în acest spațiu favorizînd preluări și transpuneri nu de puține ori derutante. Contactele îndelungi între diferitele grupe de populații, ilustrînd aici probabil mai bine decît în oricare altă zonă a Transilvaniei prezența simultană a masei românești și a celor formînd privilegiata « unio trium nationum » (unguri, sași, secui), a determinat nu numai contaminări de forme ale culturii populare în toate sensurile posibile și nuanțe de « favorizare » și « defavorizare » (cel mai adesea în trecut a românilor care, de pildă, au fost împiedicați prin privilegii de breaslă să confecționeze ceramică smălțuită, și prin presiuni social-economice să-și poată construi edificii cultice de zid) dar și apariția unor forme noi, purtînd pecetea unei sinteze etnografice de cel mai mare interes pentru etnologi și sociologi. Au existat desigur confruntări de-a lungul zbuciumatelor secole, dar au existat și solidarizări pe plan etnic și social, cultura populară a acestui spațiu fiind și una investită cu virtuți de model în ce privește relațiile dintre urban și rural, patriciatul urban, preponderent săsesc la anume vreme, colorînd vizibil creația și comportamentul maselor rurale, atît românești, cît și săsești și secuiești, după cum nobilimea maghiară și-a exercitat multă vreme atracția impunînd acelorași mase rurale mode în materie vestimentară de pildă. În acest păienjeniș de relații, mereu altfel structurat de-a lungul timpului, realitățile etnografice locale au căpătat o neasemuită varietate, deseori deconcertantă, dar totdeauna plină de farmec, creația populară căpătînd de multe ori accente noi îndreptățind probabil acceptarea ideii de « sinteză » pentru anume fenomene etnografice. Terenul mureșan oferă prilejul unei pasionante investigații științifice, datele locale putînd sugera condițiile unui adevărat « experiment » etnologic și sociologic. Un mare cîmp de cercetare se deschide în fața etnografilor țării noastre, datori însă în primul rînd să cunoască realitățile complexe de pe Mureș și de pe Tîrnave.

Realitățile acestea sînt legate de exercitarea ocupațiilor tradiționale de bază: agricultura, creșterea animalelor, dar și lucrul la pădure precum și numeroasele meșteșuguri practicate atît la sate cît și la orașe. Peisajul însuși al ținutului este diversificat, fiind destul să amintim pe cel agricol din Cîmpia de timpuriu despădurită a Transilvaniei, cu spinările late ale dealurilor domoale acoperite de covorul verde al semănăturilor sau purtînd învelișul mătăsos și foșnitor al holdelor galbene întinzîndu-se de la zare la zare, sau cel viticol de pe Tîrnave, cu viile în terase înconjurînd satele săsești cu acoperișuri de țigle roșii strînse în jurul bisericilor-cetăți, apariții unice în context european, cu gospodăriile ordonate în așa fel încît să formeze un dublu front continuu, unul stradal cu frontoane triunghiulare sau cu pinion, divers colorate și altul în spatele curților mari închise pe latura din fund de șurile-grajduri enorme cu acoperiș în două ape, organizare împrumutată și de satele ungurești; înălțimile proeminente ale dealurilor Tîrnavelor sînt încoronate ici și colo de pîlcuri de pădure, îngrijit conformate, aducîndu-mi aminte de peisaje similare din Boemia sau Renania, mărturisind efortul civilizatoriu făcut sute de ani; peisajul pomicol îngemănat cu cel pastoral desfășoară satele românești răsfirate și înconjurate de livezi și fînețe, ce se continuă spre munte, cu peisajul așezărilor crescătorilor de vite mari și oi, terminîndu-se la etajul superior cu cel al pășunilor de înălțime și al stînilor către care urcă deseori drumeaguri înguste mărginite de interminabile garduri și zaplazuri de bîrne spre apărarea fînețelor de tropotul turmelor. Pe înălțimile dominînd satele românești se ivesc bisericile de lemn, uneori înconjurate de vechi cimitire în care mormintele sînt străjuite de stîlpi de lemn cioplit în forme geometrice, deosebite după cum este vorba de femei sau bărbați, aceste biserici și cimitire izolate fiind uneori singurii martori ai unei foste așezări românești.

De aceste peisaje și îndeletniciri se leagă o sumă de fenomene etnografice și de artă populară îmbrăcînd o mare diversitate de aspecte. Într-o viitoare monografie etnografică a ținutului aceste aspecte nu vor trebui să lipsească, unele din ele fiind de o mare însemnătate științifică și istorică. Să amintim de pildă că aici, pe valea Mureșului superior, la Deda, probabil și la Filea, s-a aflat pînă acum vreo două-trei decenii singurul centru de olărie din țară, și aproape singur din Europa, în care vasele de pămînt nu erau lucrate pe roată, ci pe așa-numita « masă a olarului » (două discuri de lemn de 30 cm diametru prinse solidar prin patru stinghii) pe care meșterul o mișca cu mîinile sau genunchii și pe care modela vasul din lungi suluri de pămînt, tehnică preistorică, folosită azi încă în anume zone din țările andine sud-americane. Pe valea Gurghiului la Hodac se află unul din cele mai mari, dacă nu cel mai mare, centru de constructori de fluiere din țară, și iarăși probabil, din Europa, cu o producție de zeci de mii de asemenea instrumente pe an, pe care

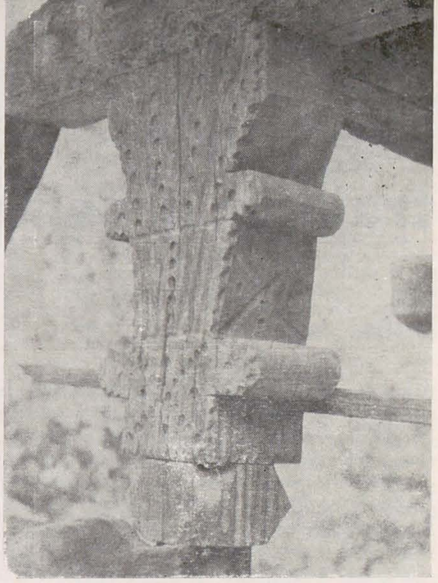
1. Fruntar de moară cu un întreg alfabet de motive cioplite și colorate roșu și albastru: rozete solare, pești, șarpe, Orșova

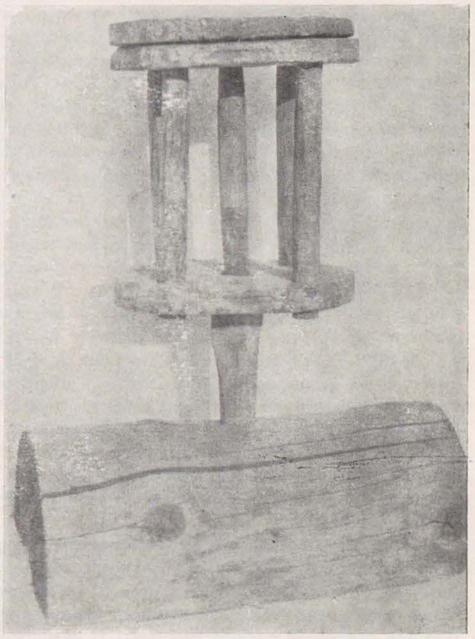
2. Ciupag de cămașă cu cusături geometrice pe crețuri (tip de cămașă extins pe o vastă arie din Munții Apuseni pînă în Bistrița-Năsăud), Săcalul de pădure

3. Textile maghiare cu motive decorative (păunii) de proveniență livrescă, Aluniș

Fotografiile ilustrînd acest articol au fost realizate de profesorul Anton Badea, directorul muzeului etnografic din Reghin

https://biblioteca-digitala.ro





1. Bătrîni în port popular românesc (pe cureaua bătrînului un disc solar din alamă), Mohor, județul Bistrița-Năsăud

2. Stîlpi de mormînt de străveche tradiție românească la fel ca cei din Oltenia, Moldova și sudul Transilvaniei

3. Stîlp de prispă, Hodag

4. Alai cu « turca » (capră) împodobită cu mici plăcuțe din lemn crestate și colorate, Vătava

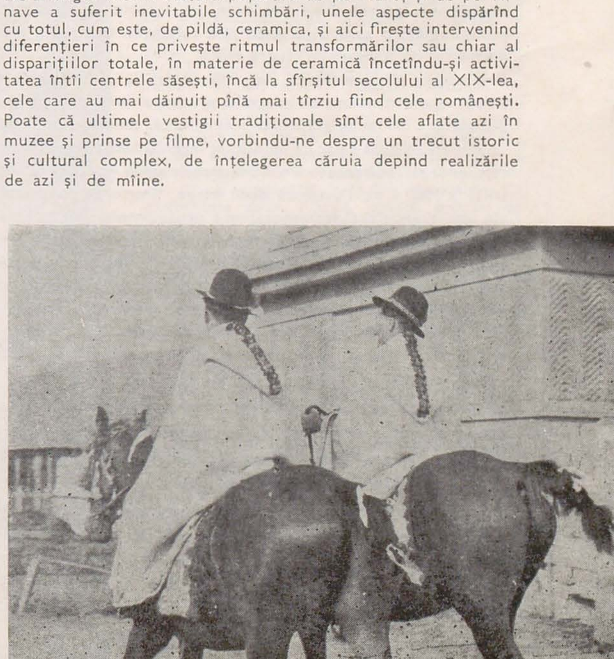
5. « Masa » olarului, unealtă anterioară, cronologic, roții olarului; masa era mișcată cu mîna sau genunchii, vasele fiind construite din lungi suluri de lut muiat ca în neclitic (Centrul românesc de olari din Deda a lucrat pînă prin 1940), Deda

6. Tineri călăreți cu glugi « ceremoniale » într-un alci de nuntă, Cogig

hodăcenii le vînd la tîrgurile din mai toată țara și furnizînd multe și pentru export. Păstoritul în Călimani și Gurghiu cunoaște forme de organizare și tehnici de mare vechime, dovedind continuitatea acestei ocupații pe teritoriul țării. Bîtele uriașe, cioplite cu mărunte motive geometrice, terminate cu măciulii enorme, « mere », sînt impozante ca niște sceptre ale unor regi rurali din antichitate și așa va fi fost statutul proprietarilor de mari turme, stăpînind munți întregi. Cămășile de păcurari, cenușii-negre de zerul cu care sînt îmbibate pentru impermeabilizare, ca și pălăriile cu boruri largi întărite pînă la rigiditate prin tehnică similară, sînt repere ale unor habitudini legate de ocupații străvechi. După cum, « prisneile », mici discuri din bronz pe care sînt gravate simboluri solare de cele mai diverse tipuri, purtate pe curele înguste înfășurate în jurul curelelor late încinse de ciobani, au rămas ca vestigii misterioase ale unor coduri de comunicare cu înțeles pierdut. Ele mai însoțesc azi « turcele » (caprele) împodobite, ca nicăieri în altă parte din țară, cu plăcuțe de lemn colorate purtînd aceleași semne solare. Meșteșugul cioplitului în lemn este dezvoltat pe tot cursul superior al Mureșului ca și pe valea Gurghiului, stîlpii de casă de la Idicel demonstrînd o mare varietate în volumele sculptate, unele amintind surprinzător pe cele din Vîlcea (Slătioara) identice cu Columnele fără sfîrșit brâncușiene, altele fiind unicate în arta românească a lemnului, ca acel stîlp de colț cu capitel dintr-un alt sat de pe aceeași vale. Sculptura în lemn este măestru ilustrată de un fruntar de moară din Orșova, tot de pe valea Gurghiului, o enormă bîrnă de lemn de stejar, lată de vreo cincizeci de centimetri, acoperită cu un întreg repertoriu de motive simbolice: semne solare, șarpe, arborele vieții, peștele, colorate; un alt exemplar din aceeași zonă se află la Muzeul Tehnicii Populare din Dumbrava Sibiului. Lăzile de zestre dulgherești românești, din fag horjit și incizate cu motive decorative, își au replica săsească în lăzile pictate, ca de altfel întreg mobilierul pictat practicat atît în satele săsești, cît și în cele românești și ungurești, moda afirmîndu-se pentru unii mai devreme, secolul al XVIII-lea uneori, pentru alții mai tîrziu (secolul al XIX-lea și al XX-lea). Marele domeniu al țesăturilor de interior este bogat reprezentat și la români, și la sași și la secui, structurile decorative geometrice dominînd la primii, cele florale stilizate la ceilalți. Firește că intervin diferențieri mult mai complicate uneori de la vale la vale, motive probabil circulînd pe căi ce uneori par a duce la cusăturile și broderiile nord-italiene la modă în Viena imperială, transmise apoi către răsărit în etape ce probabil se vor putea recunoaște în cadrul unor studii amănunțite urmărind cusăturile de la Izvorul Crișului, apoi cele din părțile Calatei, a Sigului, ca în fine să fie regăsite în satele de pe Tîrnave: Bălăușeri, Chendu Mare, Chendu Mic, Gogan și altele. Între aceste motive apar și unele a căror inspirație inițială este cert orientală, cum sînt garoafele stilizate grupate cîte trei și cinci, ce vor fi parcurs același drum ocolit venind din apusul Europei, tîrziu în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea pe țesături, după ce vor fi fost văzute pe stofele somptuoase orientale importate de Veneția sau alte republici italiene din vremea Renașterii și mai tîrziu. Motive florale similare apar și pe panourile de lemn formînd tavanele și corurile bisericilor din partea locului, săsești și ungurești, drumul lor fiind de asemenea marcat din Europa Centrală, Svițera, Tirol, Arlberg și Burgenland pînă pe Mureș și pe Tîrnave. În ce privește costumul popular se impune unitatea impresionantă a celui românesc, marcat de arhaismul croielii și a decorului unora din piese, neexcluzînd pentru epocile mai noi o diversificare ținînd de contactele interetnice, operînd evident în ambele sensuri, ca și de cele determinate de relațiile cu orașele și tîrgurile locale cunoscînd o mare dezvoltare în ultimele trei secole. O cercetare asupra costumului de Hodag, efectuată de cunoscuta cercetătoare Lucia Apolzan, colaboratoare a profesorului Dimitrie Gusti, este semnificativă pentru transformările operate din 1945 (cînd s-a încercat o monografie a satului de către o echipă condusă de sociologul Anton Golopenția) încoace, al doilea moment fiind cel din 1969 (la un sfert de veac distanță), trecîndu-se de la portul arhaic și unitar la unul de « caracter diferențial și inovator », pentru ca în ultimii ani (după 1975) să fie notată o rapidă intrusiune a unor elemente distonante. Analiza detailată a cămășii cu ciupag, a zadiei vinete, a rochiei cu « pieptăruț », a « cătrinței scrise », ar fi un prilej nu numai de istorie a artei populare ci și de cercetare a evoluției gustului în funcție de parametrii sociali în profundă schimbare, afectînd deci și aceste așezări dintr-un fund de vale (Gurghiu) ducînd direct în munte.

Vechea cultură populară a locurilor acestea a mai putut fi surprinsă în ultimele decenii și înregistrată nu numai prin martorii tăcuți reprezentați de obiecte, ci și prin înregistrarea pe peliculă cinematografică. Un fel de enciclopedie a culturii și vieții populare este cuprinsă în cele vreo 60 de filme realizate de-a lungul anilor de către Anton Badea, directorul Muzeului etnografic din Reghin, județul Mureș, omul care a strîns și a organizat singura colecție de etnografie din acest județ, atît de bogat în tradiții culturale și, probabil, singurul județ din țară care să nu aibă în orașul de reședință, Tîrgu Mureș, o expoziție, și, mai ales, o colecție etnografică. Este drept că există o serie de obiecte și îmi aduc aminte că acum 25 de ani am văzut o serie de vase de pămînt lucrate din suluri, deci nu pe roată, din cele lucrate înainte vreme la Deda, din care nici un alt mare muzeu din țară nu dispune decît de exemplare rare și disparate. Dar această colecție Tîrg Mureșană nu este nici pînă azi valorificată, iar la Muzeul Etnografic al Transilvaniei prea puține obiecte din această parte a țării există, ca de altfel și la muzeul central al României Muzeul Satului și de Artă populară din București. Anton Badea însă, odată cu achizițiile și cercetarea științifică, a făcut și acele filme de care vorbeam, acoperind aproape toate aspectele principale etnografice din ținut: Aratul cu plug de lemn, Treieratul cu cai și Îmblătitul, Obiceiul primului plug intrat în brazdă, « Păpăluga » la Măsuratul Oilor, « Păpălugă » la Cîmp (rituri străvechi de invocare a ploii — paparudă), Pescuitul tradițional, Albinăritul și prinderea roiurilor sălbatice, Tescuitul semințelor de dovleac pentru obținerea uleiului, Jocul cu Țurca, Joc de priveghi, Nunta, Scăldatul nevestelor, Tîrgurile de la Sîngeorz și cel al Cireșelor de la Brâncovenești, Boul înstruțat, Pușcatul cocoșului și Fuga cu caii, la sașii din Uila și altele ce, toate, ar trebui, firește, făcute cunoscute și valorificate. Amintim că asemenea filme etnografice se fac astăzi în toată lumea și că Universitatea din Göttigen (R.F.G.) a făcut acum vreo zece ani cîteva zeci de asemenea filme la noi în țară, pe care noi apoi le-am cumpărat, sub forma cîte unei copii bineînțeles.

De-a lungul vremii cultura populară de pe Mureș și de pe Tîrnave a suferit inevitabile schimbări, unele aspecte dispărînd cu totul, cum este, de pildă, ceramica, și aici firește intervenind diferențieri în ce privește ritmul transformărilor sau chiar al disparițiilor totale, în materie de ceramică încetîndu-și activitatea întîi centrele săsești, încă la sfîrșitul secolului al XIX-lea, cele care au mai dăinuit pînă mai tîrziu fiind cele românești. Poate că ultimele vestigii tradiționale sînt cele aflate azi în muzee și prinse pe filme, vorbindu-ne despre un trecut istoric și cultural complex, de înțelegerea căruia depind realizările de azi și de mîine.



https://biblioteca-digitala.ro

tîrgu mureș: tradiția urbanității

mihai ispir

Așezat în inima Transilvaniei, orașul Tîrgu Mureș a dobîndit, s-ar spune, prin însăși poziția sa, o vocație a sintezei. Sinteză a spațiului transilvan, cu domoala etalare a reliefului, cu soliditatea compactă a construcțiilor, dar și cu artizanalitatea Evului de Mijloc, cu majestatea catedralelor și măsura calmă a locuințelor cuminte rînduite încă din baroc, dar mai ales în secolul al XIX-lea, la aceeași înălțime a cornișei; sinteză a timpului transilvan, deopotrivă, a timpului istoric dar și a timpului derulat prin înlănțuirea vieții formelor, prin stratificarea stilurilor.

În stampele vechi, unele dinainte de 1800, orașul înfățișează priveliștea unei ramificări organice, însă oarecum prudente și tatonante; năzuind a se mula treptat în matricea depresiunilor și proeminențelor unui relief alcătuit din inflexiuni, fără contraste dramatice, fără verticale categorice, oglindind mai degrabă un simț al moderației și adaptării, o răbdare a creșterii continui, născute parcă din însăși firea lucrurilor. În 1316 era numit « Novum forum siculorum ». În veacurile următoare, puterea economică și prestigiul comercial i se consolidează neîntrerupt în secolul al XVII-lea, o enclavă geometrică își face loc, pe parcursul a peste cinci decenii, în miezul structurii libere a grupurilor de locuințe: cetatea. Ea se desfășura în jurul vastei biserici sală din secolul al XV-lea cuprinzînd și capela pictată, în 1600, prin grija lui Mihai Viteazul (pentru monumentele orașului, Vasile Drăguț, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească* și vol. I din *Arta românească*). Dar planul cetății se va lăsa înrîurit în cele din urmă de acel refuz pe care-l opune dogmatismului geometric ansamblul alcătuirii așezării urbane mureșene. Figura geometrică finală a conturului incintei va fi, într-adevăr, un poligon neregulat, iar cele șapte bastioane clădite cu ajutorul breslelor vor adopta, la rîndu-le, forme de plan variate subliniind o respingere a simetriei ce putea să nu fie decît reflexul pragmatismului unor meșteri experimentați în arta fortificațiilor.

Astfel de valori, derivate din practicarea perseverentă, de-a lungul multor generații, a meseriilor legate de construcție, par să fi fost cu precădere prețuite la Tîrgu Mureș. Cine parcurge orașul vechi, oprindu-se în fața locuințelor reprezentative, dar și în fața caselor mai modeste, descifrează cu înlesnire un adevărat cult al artizanalului, al finitudinii detaliilor, croite, nu o dată, cu temeinicia bijutieriului, chiar și în deficitul unității sau coeziunii întregului. O pasiune pentru obiectul de arhitectură, pentru arhitectura ca obiect, se citește pe clădirile barocului tîrziu, exuberant la casa Toldalagi, clasicizant la biblioteca Teleki ori la vechea procuratură, la casele Haller și Bornemisza ș.a. Pilaștri, frontoane, sprîncene curbe, frînte sau întrerupte, cornișe cu denticuli ori cu modilioane, ghirlande, lesene, panouri scobite, bosaje « rustica », întreg repertoriul ornamental fără de care arhitectura secolelor XVIII–XIX nu poate fi înțeleasă, se desfășoară cu o destul de vădită ostentație a lucrului bine făcut, ce rezultă, între altele, din grija individualizării, delimitării, decupării clare a elementelor. Acestea, oricît de încărcate sau numeroase, nu se confundă unele cu altele, au întotdeauna granițe bine precizate, un început și un sfîrșit, și, de regulă, o anume consistență a reliefului, marcată și prin diferențe de culoare a zugrăvelii.

Arhitectura tîrgumureșană renunță adesea la o prestanță a zidirii care distanțează mai degrabă privitorul presupus, pentru a-și apropia un fel de gratuitate scenografică, temperat volubilă, pe alocuri animată chiar de un discret ingeniu ludic. Tîrgu Mureș este — ca și Timișoara — unul din orașele unde eclectismul, ori stilul « 1900 » nu ilustrează decît etape, firește personalizate, ale unei gramatici (auto)generative a ornamentului, ele întemeindu-se în largă măsură pe moștenirea barocului local. Arhitecții eclectismului găseau aici un adevărat filon de aur pentru inspirația lor istoricistă, profitînd și de virulența modei neobarocului după 1880, dar atestînd, nu mai puțin, premonitorii preocupări pentru « specificul local » al arhitecturii. Eclectismul nu are, la Tîrgu Mureș, nimic bizar sau agresiv, excesele sale, cîte există, grefîndu-se, întocmai ca și ale barocului învecinat, pe o armătură solidă a proporțiilor și masei construite. Iar constatarea se poate extinde și asupra monumentelor arhitecturii « 1900 » — exemplar este cunoscutul Palat al Culturii — la care, de regulă, epiderma decorativă e subîntinsă de robuste îmbinări ale volumelor geometrice, intersectate, secționate sau descompuse, însă înzestrate aproape întotdeauna cu sensul ponderii și stabilității.

Remarcabilă ni s-a părut, pornind de aici, rezolvarea actualei Piețe a Trandafirilor (mai puțin remarcabil, faptul că, pentru a o deschide, s-a renunțat la un monument central al orașului, Mînăstirea Franciscanilor, conservîndu-se doar un martor izolat: turnul). În jurul teatrului, accentul polarizator al pieței, magazine, un hotel, blocuri de locuințe, alcătuiesc o compoziție ce ține seama de scara umană, ca și de scara orașului istoric. Discutabilă, cîteodată la nivelul elementelor propriu-zise (ne gîndim, de pildă, la blocurile de locuințe), precis și îngrijit întocmită la nivelul detaliilor, dar și la nivelul întregului: inteligibil, aerisit, de proporții echilibrate. Autorii (șef de proiect: arh. Constantin Slăvescu) s-au arătat sensibili în fața regulilor integrării unor construcții noi în spațiul centrelor vechi, reguli simple în fond, dar de atîtea ori trecute cu vederea. Optînd pentru soluția personalizării vizuale a volumelor implantate, ei par să se fi adresat cu precădere arhitecturii « 1900 » din oraș, reținînd spiritul ei — paradoxal, s-ar spune — de geometrie, fantezia controlată a sistemelor de acoperire, desele rupturi de ritm, par de asemenea să fi privit cu atenție edificiile citadine medievale sau baroce, dezvăluind la Tîrgu Mureș acea continuitate, mai sus evocată, a înțelegerii amănuntelor decorative ca prelungiri bine definite ale masei zidirii.

Dar recuperarea valorilor vechii arhitecturi a orașului se prefigurează în variante mai nemijlocite, și prin modelarea lor pe tiparele unei funcționalități moderne. Este ceea ce se urmărește în restaurarea fostei Prefecturi, după planurile realizate în cadrul Atelierului de proiectare al Institutului de Arte Plastice « Nicolae Grigorescu » din București. Clădirea Prefecturii, un monument datînd din 1747, dar asupra căruia a lăsat cu evidență urme perioada barocului tîrziu, croită pe un plan poligonal neregulat, închizînd o curte interioară mărginită pe o latură de un frumos portic etajat, se înalță pe două nivele la suprafața solului, primul fiind, ca și beciul, acoperit cu bolți de intersecție, cu dublă curbură ș.a. de factură barocă, la fel ca și arcele în mîner de coș ale porticului. Dacă fațadele sînt simple, decorate în acel gust pentru sobrietate caracteristic barocului clasicizat transilvan, permițînd numai profilatura discretă a lesenelor « rustica » și ancadramentelor, interesul plastic se deplasează în mod vădit către spațiul curții, modulat de plinuri și goluri ce se desenează limpede, cu o anume frustețe. Aici a fost imaginată amplasarea unui original teatru destinat experimentelor scenice în primul rînd vizuale, în consonanță cu destinația încăperilor edificiului, unde s-au amenajat ateliere și birouri ale filialei U.A.P. Montările s-ar desfășura în perimetrul curții centrale, eventual acoperite cu o prelată ușoară, iar spectatorii ar lua loc de jur-împrejur sub bolțile și tavanele porticului. Romulus Feneș ne-a vorbit îndelung despre spectacolul cu « Ciocîrlia » lui Anouilh, spectacol al cărui decor l-a proiectat cu rigoare ținînd seama de condițiile și ambianța viitorului teatru « al artiștilor ».

Tot Romulus Feneș ne-a expus, în incinta cetății, gîndurile sale, și nu doar ale sale, despre cum s-ar putea insera în viața culturală a orașului o parte din componentele acestui ansamblu. Bastionul « Cizmarilor » ar urma să adăpostească o galerie rezervată tineretului și un magazin al Fondului Plastic la etaj, expunerea pieselor prelungindu-se pe fostul drum de strajă, în timp ce latura vestică a incintei ar oferi un interesant cadru scenografic pentru spectacole în aer liber (Romulus Feneș se gîndea la « Faust »).

Perspectivele folosirii cît mai complete și adecvate (în primul rînd necesităților conservării) a unor monumente-reper în geografia Tîrgu Mureșului devin exemplificatoare din unghiul căilor ce se deschid colaborării beneficiarului și restauratorului întru edificarea unui « viitor pentru trecutul nostru ». Salvgardarea organicității structurii citadine ne-a apărut ca deziderat prim al eforturilor de a conferi fizionomiei orașului unitate și caracter specific « locului ».

La Tîrgu Mureș sarcina arhitectului restaurator sau remodelator al martorilor trecutului e înlesnită de faptul că această amprentă a « locului » se înfățișează în contururi bine marcate, adeseori chiar apăsate. Străbătînd în sens invers străzile abia parcurse, ni s-a consolidat impresia că, dincolo de prefacerile cunoscute în devenirea sa istorică, limbajul arhitecturii tîrgumureșene rămîne acuzat articulat, mai puțin favorabil nuanțelor decît contururilor nete. Un limbaj, totuși, care adoptă, întîi, din conceptul urbanistic, partea sa de *urbanitate*. Acceptînd contrastele mai curînd ca dificultăți impuse, și ca pretexte pentru « năzuința formativă » de a le concilia.

1, 2, *Aspecte din oraș*
3. *Stampă din secolul XIX*
4, 5. *Cărți poștale de la începutul secolului*

https://biblioteca-digitala.ro

orașul—spații și monumente

călin dan

O hartă a orașului Tîrgu Mureș, gravată la 1927, ne înfățișează o așezare ce nu s-a depărtat, ca urbanistică, de imaginea unui oraș mai tînăr cu trei sau patru secole. Geografia locului — argument suprem în situarea vetrei oricărei așezări — și nucleul fortificat al cetății determină o structură stradală polinuclea'ă, concentrîndu-se vag radiar spre zona centrală a acropolei. Fiecare nucleu prezintă o rețea de comunicare în grilă strînsă, fără spații publice. Acestea se prezintă la îmbinarea conglomeratelor/cartiere (probabil foste așezări independente, contopite în timp, prin hipertrofiere), dovedind o tendință de dispunere modernă, armonioasă, a funcțiilor urbei.

Aceasta este ereditatea unei așezări care și în ultimii o sută cincizeci de ani s-a dezvoltat organic, fără reformulări autoritare ale personalității sale. Tîrgu Mureș rămîne ca și alte orașe transilvănene de tip « deschis » (în opoziție cu scaunele săsești), exponentul unui tip de civilizație central european, în care măsura tuturor lumilor este omul comun (în cel mai nobil sens al sintagmei), cu îndeletnicirile sale economico-sociale, cu preocuparea sa pentru cultură (ce nu îmbracă forme spectaculare), cu un respect pentru justa cale de mijloc ce impregnează toate atitudinile și opțiunile prospective.

Această morală a cumpătării a exclus pînă la un anumit moment inițiativele radicale de reformulare urbanistică. De aceea, în Tîrgu Mureș (și în alte orașe asemănătoare, Baia Mare, Cluj-Napoca, Oradea, Arad, Timișoara, Lugoj, Gherla etc.) centrul psihologic (și geometric uneori) al așezării este întotdeauna o piață (scuar) la care acced una sau mai multe artere importante și mai puțin un monument semnificativ, care să concentreze interesul în acel gol absorbant al urbanismului — forul. Desigur, sculptura este subordonată arhitecturii, gen major, pe care nu o poate concura decît pentru a-i conferi un plus de personalitate. Arhitectura orașelor transilvănene are caracteristica sa de severitate, de monumentalism, de pasiune a detaliului somptuos, totul însă cu aplicarea unei surdine. Această arhitectură pe care o putem numi, fără rezerve, cordială, ar fi putut fi în plus personalizată de o mai ferventă preocupare pentru sculptura monumentală.

Dacă lucrurile nu au stat întotdeauna astfel, avem acum prilejul să observăm cîteva soluții de implantare a monumentalului în cadrul urban. Două sînt procedeele prin care se exercită sculptura plein-air-istă în orașul Tîrgu Mureș. Pe de o parte, spații deja constituite devin receptacolul (mai mult sau mai puțin potrivit) pentru o propunere plastică. Statistic, această soluție este dominantă, din rațiuni de economie și comoditate, din conservatorism de asemenea, probabil. În orice caz, două exemple sînt edificatoare pentru noi. Într-un spațiu cu circulații majoritar pietonale, într-un scuar minuscul, se plasează monumentul dedicat lui Farkas și Janos Bolyai. Scara modestă a monumentului, lizibilitatea perfectă a formelor sale austere îi conferă viabilitate și o funcție mnemotehnică în acel sit nespectaculos. Statuia ecvestră a lui Avram Iancu, realiza'ă de Florin Codre într-o manieră somptuoasă, atît prin dimensiuni cît și prin gestică, este amplasată pe artera principală a orașului, într-o ambianță arhitecturală mai somptuoasă. Din păcate, netinîndu-se seama de perspectiva redusă prin plantarea vegetației și prin lărgimea medie a arterelor de circulație, s-a creat un soclu exagerat de înalt, care face greu perceptibilă lucrarea a cărei monumentalitate legitima așezarea la nivelul pietonal, pentru crearea unui contrast cu verticalitatea fațadelor.

Soluția complementară, de fapt unul din elementele ce dau coerență acțiunii complexe de modernizare a orașului, este alegerea unei zone nevralgice din punct de vedere arhitectural și înlocuirea ei cu o demonstrație de arhitectură nouă, dinamic integrată în spațiul deja constituit. Este cazul deja cunoscutei piețe din centru, dominată de cîteva edificii noi, printre care se remarcă (și din rațiuni de alt ordin) Teatrul Național. La fațada acestuia se accede prin largi gradene care imprimă lentoare parcurgerii, parcurgere accelerată de cîteva trepte scurte din loc în loc, exact în punctele unde sculptorul a așezat elementele constitutive ale unei compoziții cu pronunțat caracter decorativ. Ca elementele unui alfabet, aceste puncte de interes sînt reluate și prelucrate concentrat într-o lucrare mai amplă. Fără a comenta individualitatea lucrărilor, să remarcăm integrarea acestui demers sculptural în scenografia întregului ansamblu, modul în care măsura umană, măsura tuturor lucrurilor, cum arătam, își găsește o nouă modalitate de a funcționa.

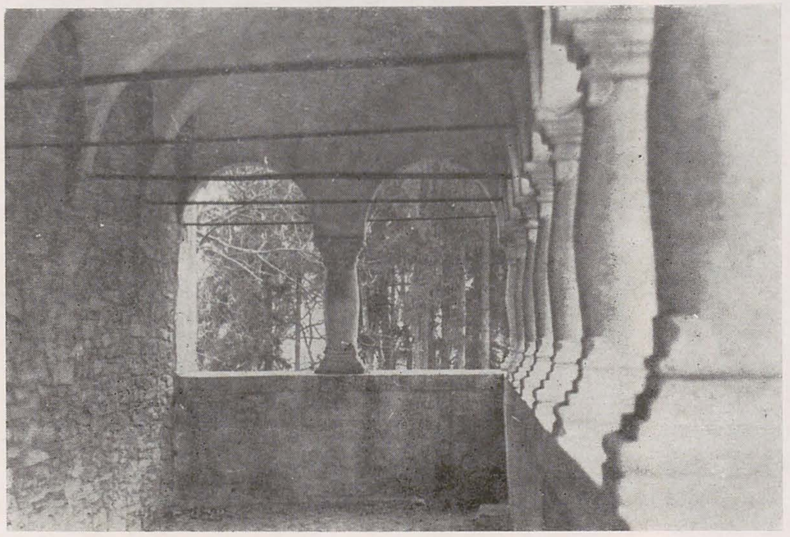
1. *SIMON ENDRE: Uniți în lupta pentru libertate și dreptate socială (mozaic la Arhivele Statului)*
2. *GHEORGHE OLARIU: Continuitate (mozaic la Arhivele statului)*
3. *IZSAK MARTIN: Mihai Eminescu*
4. *IZSAK MARTIN, CSORVÁSSY ISTVÁN: Bolyai Farkas și Bolyai Janos*

https://biblioteca-digitala.ro

un castel renascentist devenit «romantic»

anca vasiliu

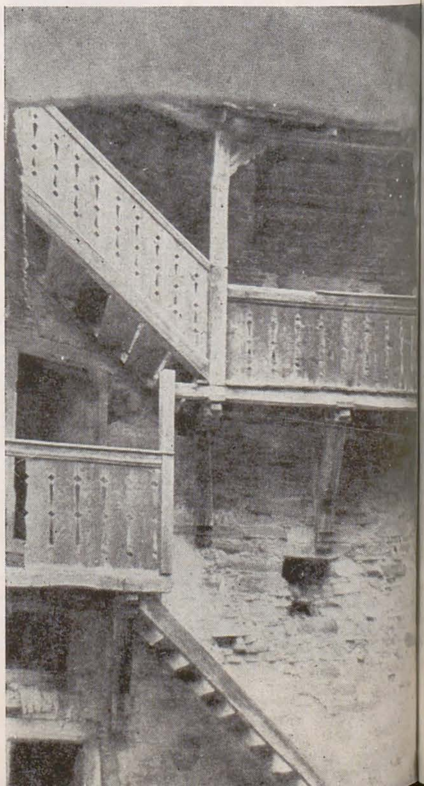
Veche fortificație, păstrînd ca amintire a rostului său militar de odinioară doar friza de hieratici lăncieri de la ultimul cat al donjonului circular, acest castel, izolat pe un bot de deal, la o înălțime nu prea mare, dar suficientă pentru a-l impune asupra ținutului, a fost vreme de secole, de la Renaștere și pînă în pragul epocii noastre, reședință nobiliară. Una din cele mai fidele imagini ale Renașterii transilvănene, pînă nu demult «cel mai bogat și cel mai bine păstrat castel de Renaștere din țara noastră»[1], el străjuie astăzi, mai pașnic și mai tăcut ca oricînd, satul și vecinătățile din preajma Sighișoarei. Ecourile vieții la care fusese martor s-au stins. Încăperile de reprezentare, sălile de recepție, odăile de locuit s-au golit de toată somptuozitatea și fastul ce le anima, arcul porții principale s-a năruit, parcul din jur s-a sălbăticit, iar scara de onoare duce către o loggie ale cărei arcade ritmează spre afară peisajul trist al paraginei. Pietre risipite sau încadrînd golurile oarbe ale ferestrelor și ușilor vorbesc despre stilurile Renașterii și ale Barocului sintetizate în formule proprii sau vădind filiații nebănuite cu arhitectura orașelor și a altor reședințe transilvănene. Profilatura ancadramentelor, stemele heraldice ale Bethlenilor care s-au succedat adăugînd cu fiecare generație cîte un «semn» cultural al trecerii lor, baluștrii și fusurile de coloane puternic galbate, lespezile funerare, fragmentele de pietrărie decorativă ce ornau vechiul parc (bună parte din ele dispărute), ca și planul întregii construcții realizate în cîteva etape marcate distinct, ilustrează asimilarea stilurilor europene și puterea sintezei lor, la nivelul unor meșteri autohtoni, într-o configurație ce armonizează datele stilistice noi cu compoziția arhitectonică familiară construcțiilor specifice locului. Castelul din Criș, falnic încă din afară, cu zidurile sale de piatră, cu turnurile masive din cele patru colțuri ale incintei, încununat de donjonul rotund ce-l face inconfundabil, a pierdut însă mobilierul și paramentele interioare, tablourile și muzica ce va fi răsunat pentru desfătarea unor iubitori de muzică italiană cum erau, printre alți nobili transilvăneni, și conții Bethlen, întreaga viață culturală ce va fi avut-o și ale cărei ecouri le mai deslușim astăzi cu greu sub iarba crescută între pietre și sub praful așternut prin odăile unde nu mai fluieră decît vîntul.



Reconstruit de către Georgius Bethlen, conform unei inscripții, în 1559, înglobînd resturile unei clădiri mai vechi fondate de Marc Bethlen la mijlocul sec. XV, corpul central, de plan dreptunghiular alungit, la care se alipește tot prin reconstrucție în 1598 un turn cilindric, supraînălțat mai tîrziu (în perioadele 1670—1681 și 1683—1684[2]) cu un nivel decorat cu o friză de lăncieri în basorelief colorat de piatră (după o modă care se mai întîlnește în Transilvania[3]), formează principalul edificiu al castelului și nucleul său de interes artistic. În a doua jumătate a sec. XVII, sub Alexius Bethlen, acest nucleu, la care se adăugaseră, cîndva la sfîrșitul sec. XVI sau începutul sec. XVII, sub Mihaly sau Franciscus Bethlen, o loggie pe fațada estică a clădirii, cu o scară de acces în exterior, și corpurile de NE și NV, ce cuprindeau și capela castelului, este înconjurat de o incintă patrulateră cu turnuri de colț penate (doar cel de NE este octogonal în partea superioară), formîndu-se astfel în interior două curți. Curtea principală, spre care se deschide loggia, este completată tot sub Alexius Bethlen de un corp de locuință pe latura estică, către sfîrșitul sec. XVII castelul avînd deja configurația care se mai citește și astăzi.

Etapele în care a fost construit castelul se pot delimita cu relativă ușurință urmărind ancadramentele ferestrelor și portalurilor, majoritatea de Renaștere, dar cu diferențieri de la un meșter la altul și la distanță de cîteva decenii, multe dintre ele fiind, de altfel, însoțite de blazonul familiei cu inițialele contelui ce finanța lucrarea și cu data execuției[4]. Unele dintre ele au fost lucrate de meșteri cunoscuți: ca ancadramentul cu fronton de la primul nivel al turnului donjon (fațada estică) atribuit toscanului Domenico da Bologna ce lucrase pentru episcopul Martinuzzi la Vințu de Jos și la Gherla și lăsase modele ce se regăsesc și la alte reședințe transilvănene (Iernut, Medieșul Aurit, Sînmiclăuș); sau profilatura turnului octogonal și a corpului NV atribuită lui Elias Nicolai (1646), într-o formulă care sintetiza elemente de concepție gotică cu o sintaxă și o morfologie decorativă renascentistă[5]. Cele mai multe piese sînt însă datorate unor meșteri autohtoni, localnici sau itineranți, unele dintre ele vădind chiar elemente de inspirație populară integrate unei gramatici decorative simple, de largă circulație europeană (o fereastră și un portal cu rozete — după crestăturile în lemn — etajul doi al turnului circular și corpul vestic). Dar ceea ce constituie particularitatea castelului din Criș sînt loggia, cu friza de arcade semicirculare, sprijinite pe colonete cu fusul scurt și cu galbul puternic evidențiat, spre care conduce o «scară de onoare» cu parapet de baluștri și turnul cu lăncieri sub cornișă, despărțiți de ferestre semicirculare, de observație și supraveghere a ținutului. Imagine a unor galerii similare, astăzi dispărute (la palatele de la Alba Iulia, Făgăraș, Oradea), loggia de la Criș, înrudită cu cele de la Iernut și Sînmiclăuș, dar mai ales cu cea a casei Schuller din Mediaș, construită în a doua jumătate a sec. XVI[6], a fost pusă nu atît în descendența porticurilor italienești (a căror modă va fi puternic resimțită la noi în sec. XVII) cît în special într-o intimă filiație cu prispele caselor țărănești[7] de la care pare să fi împrumutat proporțiile echilibrate, raportul armonios dintre plin și gol, cu dominanța sobră a plinului, întreaga compoziție de ansamblu a fațadei, în care detaliile stilistice ale Renașterii vin să așeze doar accentele.

În urma cercetărilor arheologice întreprinse în perioada 1974—1977, Direcția patrimoniului cultural-național a deschis șantierul de restaurare a castelului Criș, începînd cu aripa nordică ce necesita lucrări urgente de consolidare. Astăzi poarta principală a castelului și turnul de NE au dispărut, parcul nu mai există, o parte din pietrărie a pierit fără urmă sau se păstrează fragmentar, baluștrii scării au rămas doar cît să mai dea un model pentru o eventuală înlocuire cu elemente noi, interiorul e complet devastat, iar incinta, servind drept depozit sub șoproane improvizate, pare a ucide orice speranță că i s-ar mai putea da vreo destinație firească și conformă secolului nostru. Intermezzo al vizitei întreprinse de «Arta» artiștilor din județul Mureș, castelul din Criș, acest frumos castel al Renașterii transilvănene, ne-a oferit imaginea, pe care am nădăjduit cu toții că nu și-o va desăvîrși, a unui castel cu ruine «romantice», loc de meditat asupra sorții construcțiilor lumești . . .



1. *Donjonul cavalerilor*
2. *Vedere dinspre latura nordică*
3. *Loggia*
4. *Loggie, corpul vestic*
5. *Scara de acces la turnul bastion din colțul sud-vest*

---

[1] Gh. Sebestyén și V. Sebestyén — Arhitectura Renașterii în Transilvania, București 1963, p. 102

[2] Liana Tugearu — Profilatura și sculptura decorativă de Renaștere de la castelul din Criș, B.M.I. nr. 2 din 1980

[3] Gh. Sebestyén . . . idem, pp. 44, 120, nota 180. Autorii citează turnurile fortificațiilor de la biserica Saroș, ruinele cu urme de pictură de la Lăzarea, turnul pictat de la Hunedoara, precum și pe meșterul David Sipos care continua acest obicei al reliefurilor colorate la începutul sec. XVIII. Modele se regăsesc frecvent în Slovacia

[4] Vezi în acest sens articolul deja citat al Lianei Tugearu

[5] De altfel Elias Nicolai a mai sculptat și o lespede funerară (pentru prima soție a lui Francisc Bethlen, Suzana Kamuthy) și o piatră heraldică cu stemele reunite ale familiilor Bethlen și Varady, în care transpar deja ecouri ale dinamicii stilistice baroce

[6] L. Tugearu . . . idem, p. 87

[7] Grigore Ionescu — Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor, București 1982, p. 317

https://biblioteca-digitala.ro

un prețios tezaur de valori: muzeul de artă din tîrgu mureș

negoiță lăptoiu

Oraș cu un bogat trecut istoric, Tg. Mureșul cunoaște la începutul veacului al XX-lea un accentuat proces de modernizare. Atunci sînt concepute și finalizate cîteva artere și edificii publice menite să satisfacă majore imperative sociale și culturale. Între impozantele clădiri ale epocii se înscrie și Palatul cultural, desăvîrșit în stil secesionist după planul arh. Marcel Komor și Dezideriu Jákab, secondați de pictorul monumentalist K. Kriesch Aladár. Ambiția edililor locali era ca după încheierea lucrărilor de anvergură solicitate de construirea concomitentă a clădirilor noii Primării, a liceului militar (astăzi sediul Institutului de medicină și farmacie) și a Palatului cultural, să se zidească și un lăcaș special destinat Muzeului. Pînă la împlinirea unui asemenea deziderat s-a considerat oportună utilizarea spațiului de la etajul al III-lea al Palatului cultural pentru galeria de artă [1].

În vederea asigurării cu lucrări a proiectatei galerii de artă se face apel la Ministerul Educației Publice care în primăvara anului 1913 decide transferul a 44 de picturi din patrimoniul statului în contul municipiului Tg. Mureș. « Actul de donație » este emis în 11 martie 1913 de către Muzeul de stat al artelor frumoase din Budapesta. Dar trei luni mai tîrziu aceeași instituție trimite o telegramă oficialităților municipale prin care se confirmă expedierea a 68 de lucrări în valoare de 162.000 coroane aur, deci cu 24 mai mult decît se anunța în actul anterior. Majoritatea obiectelor donate aparțineau școlii maghiare, dar figurau și artiști născuți și activi în Transilvania.

Voind să amplifice valoarea exponatelor, fruntașii intelectualității locale, în frunte cu prefectul dr. G. Bernady, inițiază o colectă publică pentru cumpărarea de noi tablouri. Din cele 34.940 coroane aur adunate în urma apelului către cetățeni s-au achiziționat 13 tablouri, 4 reprezentînd valori de excepție, păstrate pînă astăzi pe simeza expunerii permanente: *Spălătoresele* de M. Munkácsy, *Interior de pădure* de L. Páal, *Coborîrea de pe cruce* și *Portretul lui Szynei Merse Pál*, ambele de K. Féreczy. S-au mai înregistrat și șase donații, pictorul din localitate A. Vida oferind o expresivă compoziție cu *Părinții mei*. Cu aceste completări patrimoniul galeriei de artă cuprindea 83 picturi.

Panotarea materialului în cele șase săli din incinta Palatului cultural (etajul III) era gata la 1 octombrie 1913 cînd noul primar Aurel Hofbauer decide « fără nici o autorizație specială », ca atît Palatul, cît și Galeria de tablouri să poată fi vizitate gratuit de marele public zilnic, între orele 11 și 12, iar duminica între 10—12. Tot atunci s-a deschis într-o aripă a aceleiași clădiri și biblioteca. Primul catalog al colecției se editează în 1919, sub impulsul administrației românești, consemnîndu-se un total de 94 de piese, între care și trei sculpturi, două aparținînd cunoscutului sculptor budapestan Alajos Strobl.

Deși din 1923 Galeria nu mai dispunea de custode, ea va avea în continuare program de vizitare, autoritățile municipale preocupîndu-se timid de întregirea colecției cu lucrări de artă românească. Un puternic reviriment cunoaște pinacoteca începînd din anul 1932, cînd de destinul ei se va ocupa pictorul Aurel Ciupe. Spirit informat și metodic, tînărul pictor transilvănean procedează la o reorganizare a pinacotecii după criterii moderne, structurînd materialul cronologic și pe școli. Redactează și un catalog bilingv, înregistrîndu-se 101 poziții, în 1933, de asemenea inițiază o amplă campanie în rîndul artiștilor români pentru a efectua donații, intervenind și la Ministerul Instrucțiunii Publice pentru a împrumuta lucrări din pinacoteca statului. Astfel la capitolul donații patrimoniul se întregește cu lucrări de Paciurea (un *Satir* donat de Medrea), Ladea (un relief donat de Ciupe), Han, Medrea, Bunescu, Miracovici, iar cu regim de împrumut se înregistrează un *Car cu boi* de Nicolae Grigorescu, alături de picturi semnate de I. Theodorescu-Sion, C. Artachino, A. Bălțatu ș.a.

Din 1925 primăria alocă în buget o sumă specială de 25.000 lei destinată « cumpărării de tablouri » pentru pinacotecă. Mai întîi se achiziționează — din asemenea fonduri — lucrări de G. Petrașcu, I. Theodorescu-Sion, D. Ghiață, Al. Steriadi, E. Cornea, W. Wiedmann, Lucian Grigorescu, P. Iorgulescu-Yor, Mac Constantinescu, în anii următori ansamblul colecției îmbogățindu-se cu nume noi: Th. Pallady, I. Jalea, I. Iser, A. Băeșu ș.a. Procedîndu-se — în 1939 — la o reorganizare a pinacotecii și la o reeditare a catalogului (cuprinzînd acum 146 de poziții, pictură și sculptură) se constată o edificatoare creștere a ponderii artiștilor autohtoni. În temeiul unei bune relații stabilite cu școlile din localitate și pe baza unei riguroase planificări, elevii acestora au frecventat sistematic sălile Muzeului. Din 1935 se introduce o taxă de intrare de 5 lei, dar grupurile organizate beneficiau de gratuitate.

Intervin însă evenimentele triste ale Dictatului de la Viena, orașul Tîrgu Mureș fiind încorporat zonei smulse abuziv trunchiului național. În 25 septembrie Aurel Ciupe predă inventarul pinacotecii estimat la 133 de piese (după ce se restituise Ministerului Instrucțiunii și Artelor lucrările împrumutate). Noul custode al pinacotecii devine Andrei Bordi, care procedează la o reorganizare a galeriei, expunînd 125 lucrări, din care 37 opere ale plasticienilor români (din totalul de 48). În intervalul 1940—1944 colecția sporește cu 58 lucrări, 17 fiind donate de Bordi. În tumultul frămîntărilor din toamna anului 1944 cînd orașul este eliberat, cu un admirabil gest patriotic Bordi nu dă curs curs amenințării autorităților hortiste care voiau să evacueze colecția, adăpostind-o în secret, pentru ca puțin mai tîrziu s-o redea administrației românești, repusă în drepturile ei firești.

În condițiile regimului democrat popular Muzeul de artă devine o componentă de bază a activității cultural-educative desfășurate în raza județului Mureș. Forurile locale de partid și de stat alocă anual fonduri speciale pentru achiziție, acordîndu-se și spațiu adecvat pentru depozite și birouri. Pentru a acoperi unele lacune ale expunerii de bază Ministerul Învățămîntului și Culturii (în anii 1953, 1955 și 1960) facilitează împrumutul a 91 lucrări din patrimoniul Muzeului de artă al R. S. România. Cu timpul, însă, achizițiile proprii reușesc în bună măsură să dea o reprezentare edificatoare fenomenului artistic românesc, făcînd posibilă restituirea în 1966 a 2/3 din materialul împrumutat, cele 35 de lucrări reținute fiind trecute definitiv în colecția Muzeului local.

De la 191 lucrări cîte cuprindea colecția în 1944, patrimoniul înregistrează o impresionantă creștere, ajungînd în 1982 la 1974 (nu numai de pictură și sculptură, ci și un valoros fond de grafică și artă decorativă). Dată fiind structura și ponderea inițială a colecției, în formula actuală a expunerii permanente au fost păstrați artiștii maghiari, născuți sau activi un timp în Transilvania (precum M. Barabás, M. Munkácsy, L. Páal, S. Bihary, I. Réti, A. Ferenczy, A. Vida ș.a.), ale căror picturi reflectînd mutațiile stilistice înregistrate de arta europeană în jurul anului 1900, își găsesc un fericit corespondent în vitalitatea și lirismul pînzelor semnate de maeștri ai picturii românești: Th. Aman, N. Grigorescu, I. Andreescu, Șt. Luchian, O. Băncilă. Extrem de sugestive sînt și exponatele care aduc mărturie despre vibrațiile spirituale ale perioadei interbelice, epocă de viguroasă și autohtonă afirmare a unor artiști de rezonanță europeană, precum Pallady, Petrașcu, Tonitza, Nagy István, Iser, Dărăscu, Mattis-Teutsch, Maxy, Marcel Iancu, C. Mihăilescu, Al. Szolnay, V. Popescu, C. Ressu, L. Grigorescu, Al. Ziffer ș.a.

Divers și bogat în semnificații, revelator pentru fiecare artist în parte este și materialul panotat în spațiul dedicat artei contemporane, unde întîlnim lucrări de referință din creația lui D. Ghiață, H. Catargi, I. Țuculescu, Al. Ciucurencu, C. Baba, A. Ciupe, R. Ladea, I. Jalea, I. Vlasiu. La o proximă reorganizare a galeriei trebuie integrate opere ale unor prestigioși artiști transilvăneni, unii chiar activînd sau expunînd în repetate rînduri la Tg. Mureș: P. Abrudan, Al. Mohi, T. Harșia, E. Gâscă, Nagy Albert, E. Szervátiusz. Alături de artiștii generației sale trebuie să figureze Nagy Imre, chiar dacă — în urma generoasei sale donații de 97 de lucrări — s-a creat o galerie specială (din 1961), într-un edificiu separat, la Miercurea Ciuc.

Sala ultimă a Muzeului de artă din Tg. Mureș este rezervată unor expoziții temporare, cu material din depozit (îndeosebi de grafică), omagiindu-se importante evenimente naționale. Prin ghidaje, simpozioane, conferințe și publicații specialiștii Muzeului popularizează valorile inestimabile ale instituției, parte integrantă a culturii contemporane românești, conferindu-i un regim dinamic și eficace în admirabilul efort de înnobilare — prin artă — a sensibilității celor mulți.

[1] **Date esențiale privind istoricul Muzeului de artă le-am primit cu generozitate de la pictorul Gheorghe Olariu, actualul director al instituției.**

https://biblioteca-digitala.ro

salonul județean de arte plastice tîrgu mureș

anca vasiliu

Moment al unei desfășurări care nu e niciodată ritmic egală în timp și în spațiu, o expoziție colectivă de tipul consacrat al «Salonului» a avut și va avea probabil întotdeauna toate calitățile și toate defectele unei viziuni panoramice. Făcută să ilustreze activitatea de «ultimă oră» a unui grup eteroclit de artiști, o asemenea expoziție presupune în esență o reducere la anonimat a personalității, oricît de distincte a tuturor creatorilor, pentru a se contura *starea generală a imaginii artistice* pusă, în fiecare asemenea moment, sub semnul major al concordanțelor cu idealurile epocii. Sublimarea artistică presupune o *materie primordială* — realitatea imediată sau eternă, vizibilă sau inteligibilă — și un *rezultat — opera de artă*, reflex sau intervenție asupra acestei realități — care se înscrie, printr-o reducție la identități de limbaj, într-o serie de facturi stilistice și într-un univers ideatic general, comun unei căi largi de «evoluție» a artei. Singurătatea pe care o implică procesul de creație, parcurgerea drumului de la «materia primordială» la «obiectul finit», printr-o succesiune de ipostaze, ele însele valoroase, nu sînt interesante însă din perspectiva unei asemenea expuneri panoramice. În schimb, ceea ce iese în evidență, punînd pe cîmpul de dezbatere al problemelor artei și esteticii actuale, prin alăturarea, uneori frizînd chiar insolitul, a tuturor creațiilor artistice de la o anume dată și de sub un semn definitoriu ca finalitate superioară, este ansamblul de locuri comune valoroase dintr-un colț al spațiului artei românești contemporane, vibrația de unison a tuturor rezonanțelor pe care le produce prezența unui șantier de creație. Mai rămîne însă ca de fiecare dată, insolubilă problema individualității artistice. Sînt oare o lucrare, două, cel mult trei, suficiente pentru a-l defini pe artist, pentru a-i ilustra procesul de gîndire creatoare, gestul caracteristic, momentul final sau începutul unui nou drum? Salonul artiștilor mureșeni este și el o viziune panoramică ce se cere completată, pentru ochiul specialistului, cu vizitarea necesară a atelierelor. Altfel, comentarea și delimitarea pe genuri, teme, tehnici sau stiluri diferite rămîn inoperante pentru definirea acestui centru artistic. Spațiul, asaltat de varietate, favorizează cîte o perspectivă, minimalizează subtilele detalii, creează contraste frapante sau armonii monotone. Lucrările trebuie privite însă separat, fiecare în propria sa lume prin care încerci să refaci un virtual dialog cu artistul.

Aspect din expoziție

Varietatea deconcertantă de formule stilistice, de la realismul tradițional la suprarealism, de la un figurativ cu rapel în realitatea cotidiană sau în cea onirică pînă la abstractul formelor purificate de orice amintire a materialității («Spațiu imponderabil»), vădește în centrul de la Tîrgu Mureș deopotrivă prezența vie a unei vechi tradiții artistice cît și deschiderea largă, generoasă, în fața curentelor mai tinere și a noutății. Mobilitatea de spirit ce iese cu ușurință la iveală atît în expoziție cît și în întîlnirile cu artiștii și dorința de comunicare mereu activă fac o primă caracteristică pozitivă. Căutările sînt diverse și în ceea ce privește rezolvările plastice, transpunerea în forme a ideilor, și în domeniul tehnicilor abordate, de la pictura de șevalet și sculptura ronde-bosse în piatră, lemn sau metal pînă la variatele tehnici grafice, desene, acuarele, acquaforte, colografii, reliefurile de teracotă sau email, tapiseria, colajele textile, ceramica etc. În toate acestea, însă, transpare aceeași serioasă angajare în problematica ideatică și, poate cu unele excepții, o preferință pe care îndrăznim s-o definim drept generală pentru valențele poetice sau antipoetice ale unei arte de intimă orientare «expresionistă». Uneori e vorba chiar de un rapel direct la forme expresioniste în formulări moderne (în tablourile lui Zolcsak Sandor — «Coșmarul războiului», Torok Levente — «Visul», Kakonyi Csilla — «Grup în aer liber», Simon Endre — «În atelier», în grafica lui Ion Petru Pop — «Triumful nedoritei victorii», «Palpăm lumina zilei», sau în bustul cu teribilă expresie a lui Bocskai Vincze — «Cap zîmbind», în sculpturile lui Dienes Attila — «Cîntăreață», «Joc de copil», «Primadonă», în compoziția sculpturală cu sensuri scenografice a lui Kovacs Andras sau în remarcabilul relief de teracotă al lui Gheorghe Mureșan — «La fereastră»). De cele mai multe ori însă expresionismul figurativ tradițional sau cel abstract este disimulat, interiorizat în procesul creației și transpare în opera finită doar în măsura în care el rămîne o opțiune intimă a artistului, o atitudine specifică a sa în fața lumii. Indiferent de perspectiva stilistică în care-și proiectează universul ideatic, acest fond aproape nativ expresionist rămîne ca un acord pe ton grav ce poate da rezonanțe fie într-un contrast cromatic acutizat, fie în raportul dintre forma abstractă și valorile semnificative ale diferitelor figurații implicate (ca în sculpturile lui Horvath Odön, în special în «Portretul dumneavoastră», capul din care a fost retezată felia de expresie). E un fel de programare pe un anumit ritm a succesiunii de forme, culori și volume care redă, dincolo de mesajul figurativului sau de starea decorativă, sentimentul pregnant al angajării efective a artistului în meseria sa și al curajului de a ieși la vedere, în spațiul public al agorei contemporane, cu tot sistemul său conceptual și cu toată încărcătura afectivă. În această angajare fără menajări de intimități, în această scoatere a eului în lume pentru a organiza exteriorul după propriul său tipar, credem că rezidă caracterul expresionist sui generis al școlii artistice de la Tîrgu Mureș.

Preocupările artiștilor par a se îndrepta pe calea unei reîntoarceri la realitate, o realitate refăcută însă, trecută prin oglinda transformatoare de forme, dimensiuni și perspective a universului interior. Se regăsesc ecouri ale unor peisaje anonime cu rapel afectiv (Rodica Harsan — «Peisaj», Kedei Zoltan — «Culori de toamnă», Jozsa Nemes Iren — «Case vechi», «Sat», Mircea Moldovan — «Peisaj nocturn», Gheorghe Olariu — «Spre casă», Szecsi Andras — «Peisaj», Szocs Sandor — «Seară de toamnă», «Octombrie», Ughi Istvan — «Case din Rimetea», «Colț de curte», Fekete Zolt — «Toamnă», Nemes Laszlo — «Orizont», sau acuarelele lui Bordi Andras, Skilodi Tibor, Szep Gyorgy), dublate chiar de memorii ritmice de dans esențializat într-o viziune tradițională (Barabas Istvan — «Fete din Rimetea», Gheorghe Olariu — «Dans de pe Tîrnave») și de amintiri onirice, sau de basme confundate în straturile adînci ale memoriei cu peisaje văzute cîndva sau doar închipuite (Radu Ceotea — «Anotimp depășit», teribil de violenta «Amintire din Sîndominic» a lui Lakatos Edit sau grafica cu rezonanțe poetico-muzicale, într-un decupaj spațial ce deschide nebănuite perspective, a lui Haller Joszef — «Variațiuni pe o temă de Vivaldi» și cea a Annei Szotyori — «Eminesciana», «Ultimul popas»). Dar realitatea poate fi refăcută și într-o altă ordine decît cea a cotidianului și a imediat sesizabilului rapel. Compoziții ce par abstracte ritmuri de forme nu sînt altceva decît fragmente de natură privită la microscop (Albert Laszlo — «Boschete», «Vale»), iar uneori această experiență, acest studiu al structurilor intime ale materiei, servește ca lege unor compoziții cu personaje clădite și prinse în ritmica armonioasă a acestor structuri (Hagea Victor — «Legendă», «Flori», «Metamorfoză»). Realitatea obsesivă, acutizată în viziunea suprarealistă, a făcut și ea adepți printre artiștii mureșeni (Kuti Denes — «Început de drum»), așa cum, în sens opus, și realitatea «dezumanizată», eliberată de materialitate, formă pură, e prezentă pe simezele Salonului (Gyorgy Csaba — «Spațiu imponderabil», Balazs Imre — «Spațiu», Victor Datu — «Înălțimi»).

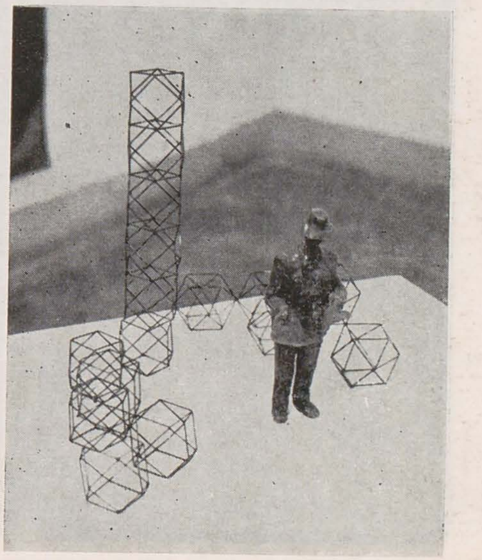
Natura umană în tema portretului sau în compoziții e uneori investită cu valențe alegorice (Barabas Eva — «Sărbătoare», Octavian Cosman — «Victorie», Kedei Zoltan junior — «Prometeu»), alteori e un simplu pretext plastic pentru un comentariu de ordin psihologic fie de tipul autoportretelor (Racs Zoltan, Simon Zolt), fie pe formula «capetelor de expresie» (sculpturile lui Bocsai Vincse, Nagy Zoltan, Miholasa Jozsef, Gheorghe Mureșan, Puskas Sandor, Horvath Odön, sau portretul lui Arany Ianos pictat de Zolcsak Sandor), care fac să treacă realismul dincolo de el însuși, într-o supralicitare a particularului, a expresivității specifice unui «model» imaginar. Totuși sculptura, ce cunoaște cîteva nume cu rezonanță la Tîrgu Mureș, e mai puțin reprezentată în expoziție. În afară de prezența, ca-ntotdeauna valoroasă, a lui Izsak Martin, mai semnalăm sculpturile în lemn ale lui Szente Benedek — «Metamorfoză», Vid Tirnovan — «Scaunul bunicului», «Compoziție», Szekely Janos Jenö — «Evoluție» și cele în metal ale lui Gyarmaty Janos — «Compoziție» și Barothi Adam — «Arteziană», în care dialogul formelor, aparent abstracte, încheagă semnificații ce depășesc registrul strict decorativ pentru a se integra într-o ordine estetică superioară.

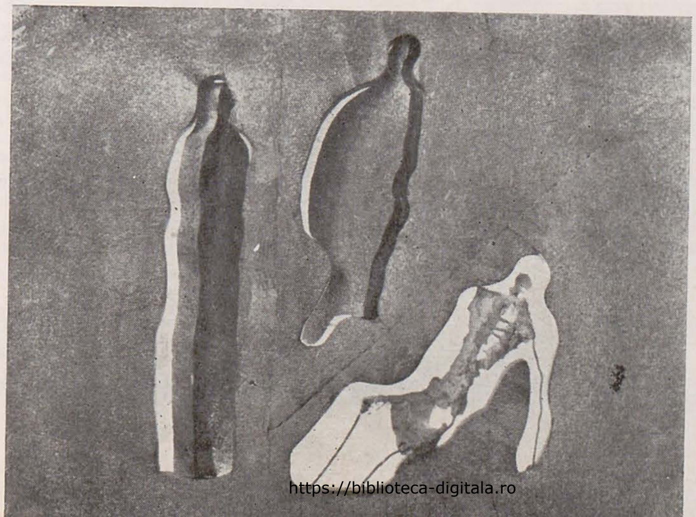
Cît în ceea ce privește artele așa-zis «decorative» (ceramică, textile), prinse într-un imbold de apropiere față de problematica picturii și a sculpturii, tendință de uniformizare și de desființare a granițelor între genuri, simptomatică în arta contemporană, acestea vădesc în simplitatea, echilibrul și armonia formelor (uneori cu căutări fizico-matematice — «Formă exactă» a lui Halmagy Zoltan) deschiderea lor către mediul cotidian al publicului larg, pe care l-ar dori ferit de raza nocivă a pseudo-artelor proliferate dincolo de incintele expozițiilor. Ritmurile decorative ale lui Cornel Bizuleanu, compozițiile de tapiserie sau colaje textile ale lui Szabo Erzsebet și Cătălin Bandi, ca și lucrările lui Ilie Beldeanu și Antal Kovrig sînt destinate să ordoneze spațiile intime ale vieții cotidiene (interioare sau exterioare) pe care le «mobilează» cu subtile repere necesare eliberării ochiului din angoasa industrialului și a strict-funcționalului.

Detașat de încărcătura emoțională a proceselor de sinteză artistică pe care le conține în chintesență fiecare imagine sau prezență spațială, privirea și mintea celui care parcurge expoziția sînt totuși surprinse de paradoxalul anonimat la care se întoarce arta contemporană, în ciuda zbaterilor, uneori chiar ostentative, de realizare cu orice preț a unei originalități stilistice absolute. E însă un anonimat valoros, o întoarcere conștiincioasă la o tradiție în care constrîngerea unor tipare iconografice (ceea ce e valabil pentru orice epocă) era compensată de o bogăție de nuanțe, de subtilități picturale, de rafinamente compoziționale și de rapeluri simbolice multiple într-o ordonare structural echilibrată și armonioasă. Strădania noutății personale, caracteristică epocii noastre, nu e decît aparent un suport al dinamicii artistice. Mobilitatea ideilor nu transpare din varietatea unei viziuni panoramice care adună laolaltă, printr-o selecție mai mult sau mai puțin arbitrară, cîte o lucrare din universul complex al fiecărui artist. Dar parcurgerea eliberată de nume a unei succesiuni de imagini reușește să descopere vitalitatea artistică a unui moment, ilustrat printr-o secțiune transversală ce lasă vizibile deopotrivă tendințele novatoare și fondul estetic comun, a cărui valoare se raportează în timp. *Starea imaginii* apare în panorama Salonului de la Tîrgu Mureș în plină efervescență. O lume de idei și o lume de forme puse în slujba definirii unor idealuri comune de spiritualizare, de sublimare artistică a realităților noastre valoroase. Un fond tradițional bogat, care a dat și continuă să dea roade și din care izvorăsc mereu formule noi, profiluri și perspective inedite din ceea ce părea a fi fost epuizat. O stare de rodnică neliniște intelectuală și de sensibilitate din care, dacă lipsesc deocamdată valorile totale (arta în fața căreia să-ți simți răsuflarea tăiată), nu e mai puțin adevărat că se impune speranța izbînzilor viitoare,

1. *BARABAS ISTVAN: Fete din Rimetea*
2. *KUTI DENES: Început de drum*
3. *GHEORGHE MUREȘAN: La fereastră*
4. *BARABAS EVA: Sărbătoare*
5. *MIRCEA MOLDOVAN: Flori*
6. *VICTOR HAGEA: Legendă*
7. *KAKONYI CSILLA: Grup în aer liber*
8. *KOVACS ANDRAS: Compoziție*
9. *SIMON ENDRE: În interior*
10. *IZSAK MARTIN: compoziție*
11. *PORZSOLT BORBALA: Figură*

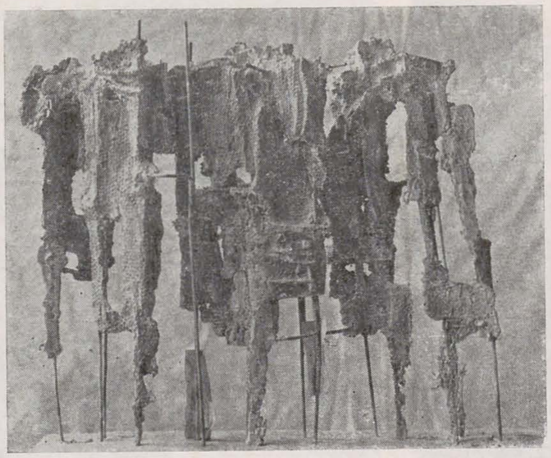
https://biblioteca-digitala.ro

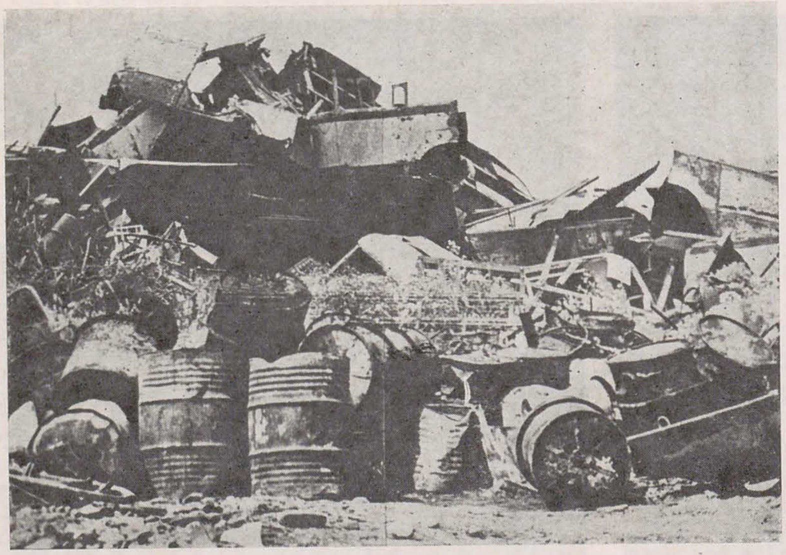


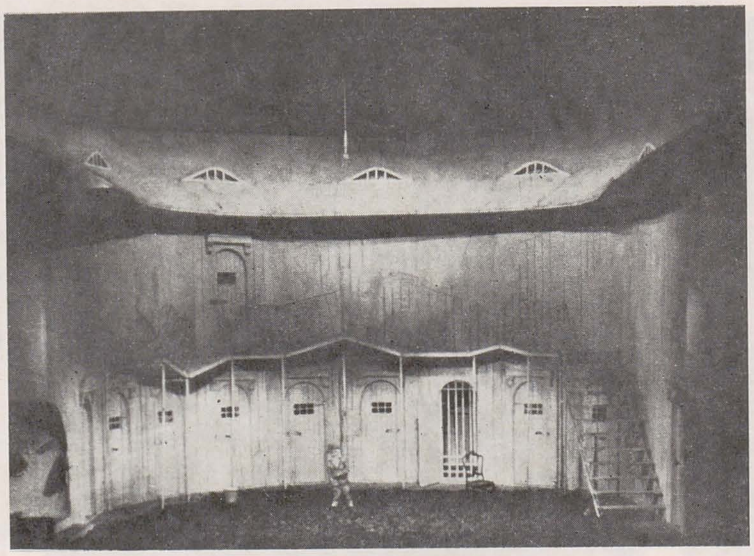


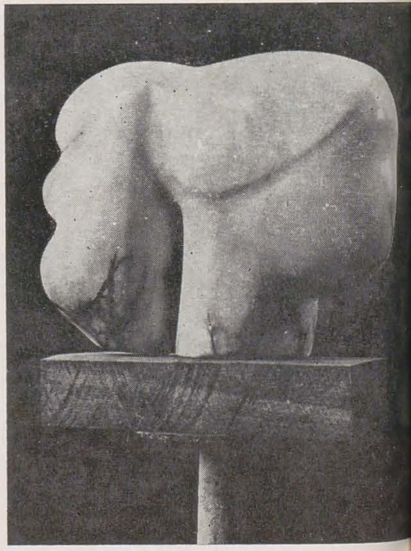
https://biblioteca-digitala.ro

prin atelierele din tîrgu mureș





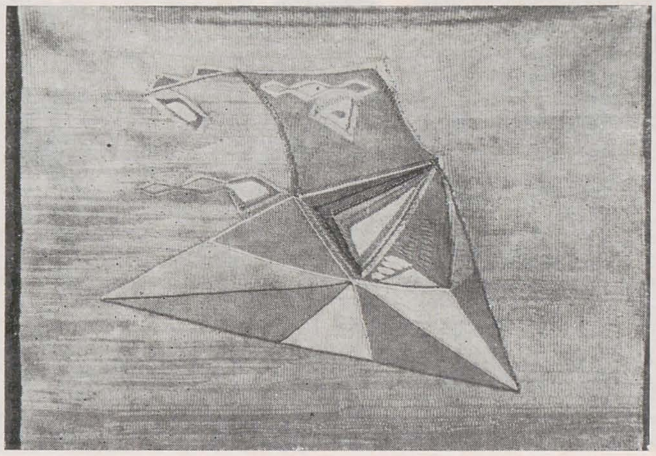


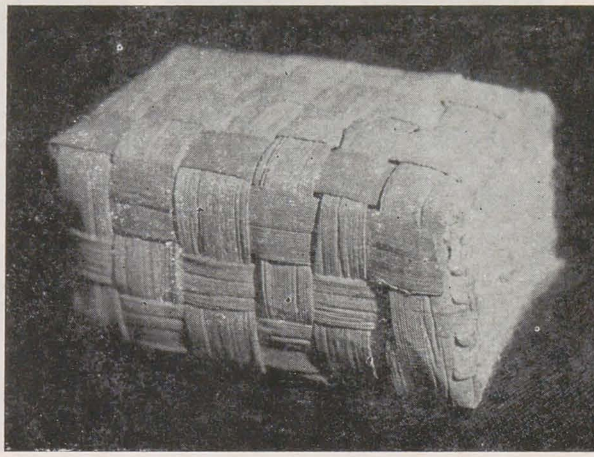


1. IZSÁK MARTIN: *Muzica*
2. IZSÁK MARTIN: *Holocaust*
3. HUNYADI LASZLÓ: *Monumentul revoluționarilor secui*
4, 5, 7. ROMULS FENEȘ: *Decoruri pentru « Opera de trei parale »*
6. PUSKÁS SANDOR: *Gabriel Bethlen*
8. PUSKÁS SANDOR: *Portret de fată*
9. HALLER JOZSEF: *Femeile*
10. HALLER JOZSEF: *Călărețul*
11. HORVATH ODÖN ATTILA: *Structură*
12. DIENES ATTILA: *Primadona*

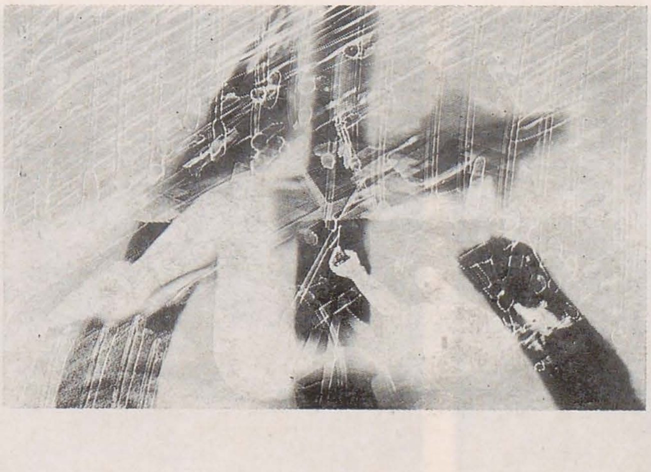
https://biblioteca-digitala.ro

prin atelierele din tîrgu mureș

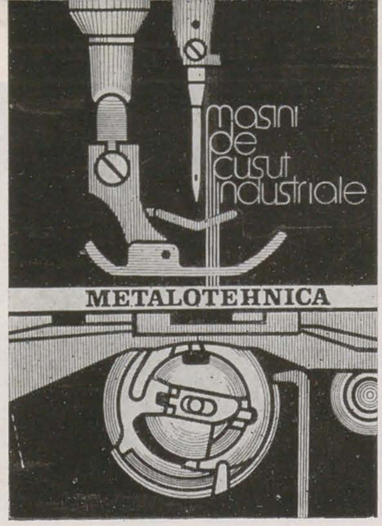




1. VICTOR HAGEA: *Portret*
2. NAGY IULIA DALMA: *Zmeul cel blînd*
3. NAGY IULIA DALMA: *Închisă ermetic*
4. SZÖCS SANDOR: *Muncitori*
5. SZÓTYORI ANNA: *Friză*
6. ION PETRU POP: *Împotriva violenței V*
7. SIMON ENDRE: *Copaci împreunați*
8. SIMON ENDRE: *Peisaj de iarnă*
9. MARIA BUCUR: *Femei care se scaldă cu om de zăpadă*
10. RODICA TERO-VESCAN: *Doze*
11. GARDA ALADAR: *Proiect de serigrafie*
12. VICTOR DATU: *Omagiu lui Luchian*



https://biblioteca-digitala.ro



1. SILVIU STEFLEA: Copertă de prospect

2, 3. DENES MOLNAR: Ecologie

4. BORDI ANDRAS: Peisaj

5. BORDI ANDRAS: Studiu

6. BARABAS ISTVAN: Peisaj de iarnă

7. BARABAS ISTVAN: Venetia

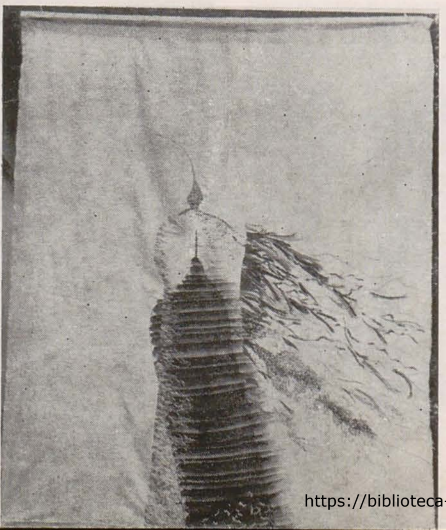
8. PORZSOLT BORBALA. Compoziție

9. BARABAS EVA: Basm

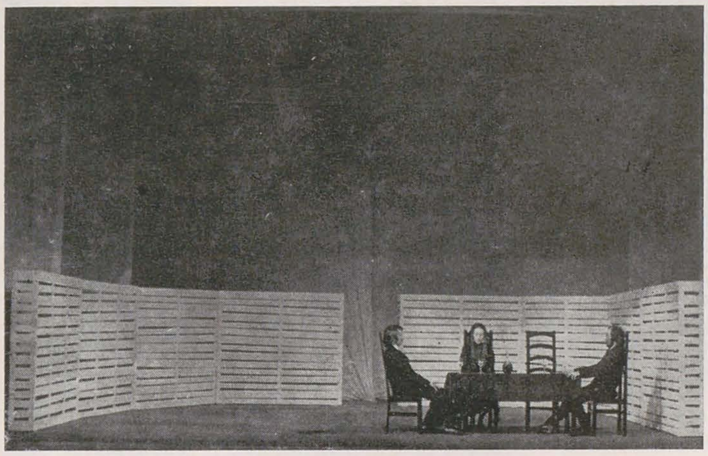
10. BARABAS EVA: Legendă

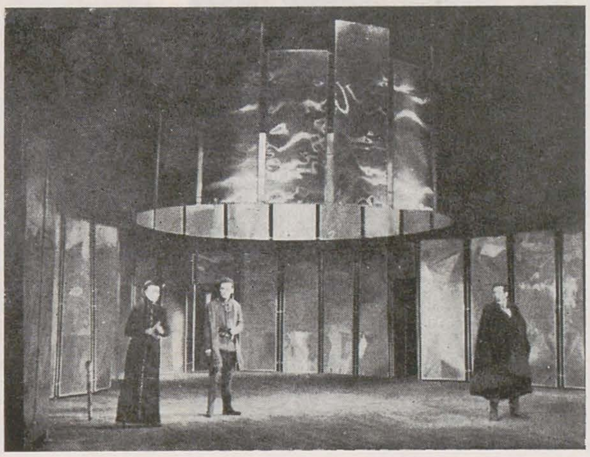
11, 12. TAMAS ANNA: Diptic

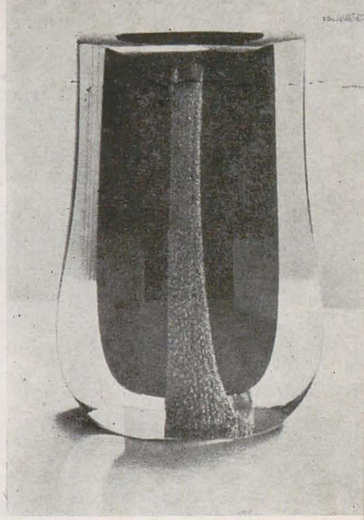
13. NEMES IREN: Balada Caselor bătrîne

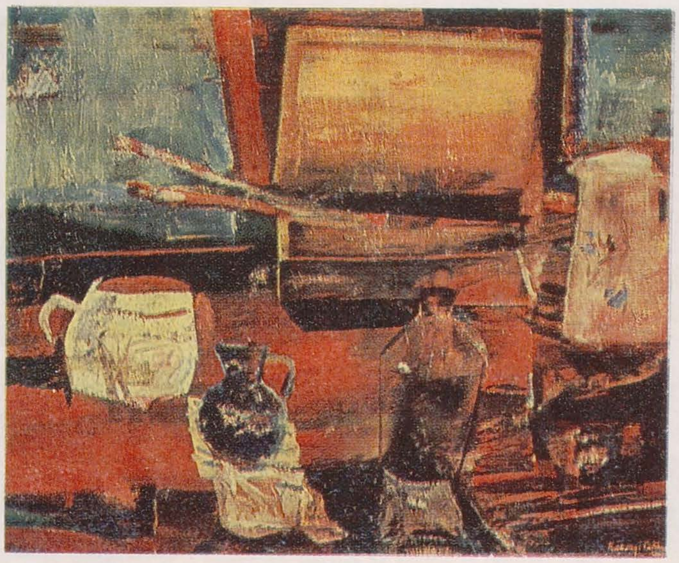


https://biblioteca-digitala.ro









1. KEMENY ARPAD: Decor pentru « Nunta însîngerată »

2. KEMENY ARPAD: Decor pentru «Regele Lear »

3. KISS MIKLOS: Vas decorativ

4. PORZSOLT BORBALA: Cimitir evreiesc

5. BALASZ IMRE: Natură statică

6. VICTOR DATU: Mihai Viteazul

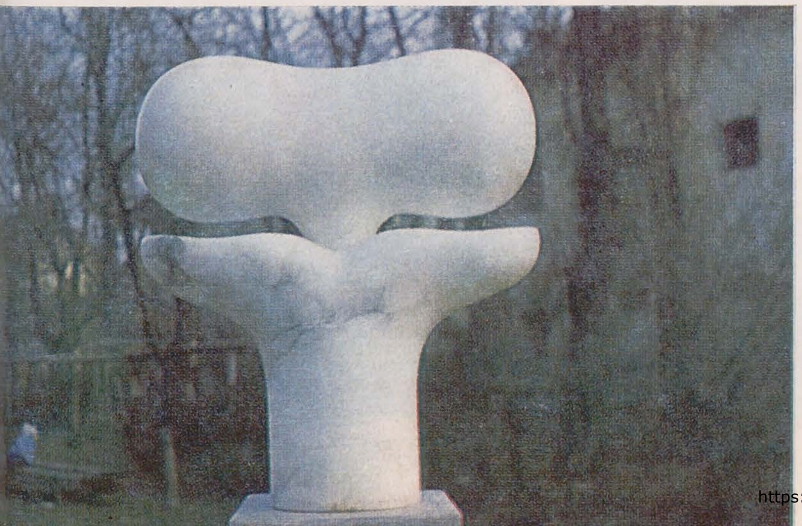
7. RADU CEONTEA: Alegorie

8. BALASZ IMRE: Lear și Cordelia

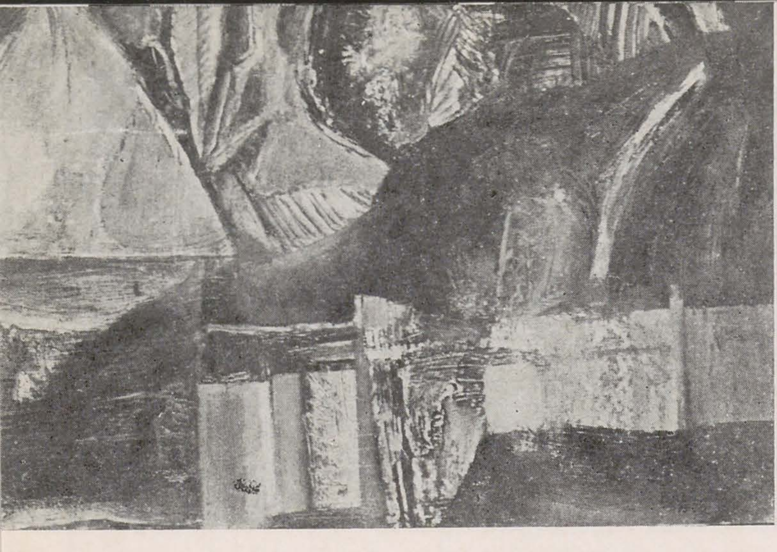
9. DIENES ATTILA: Compcziție

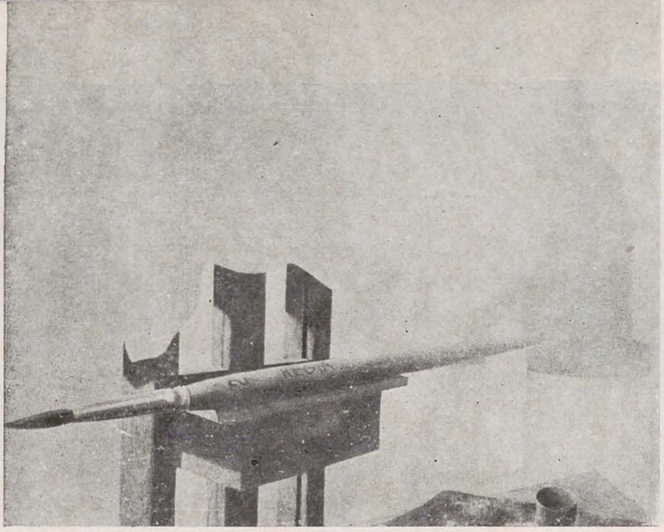
10. ZOLCSAK SANDOR: Desen

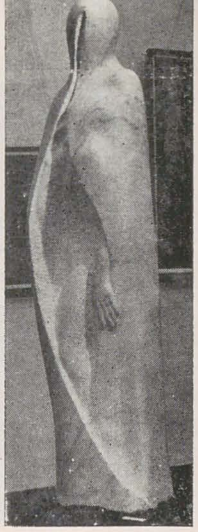
11. ZOLCSAK SANDOR: Portret

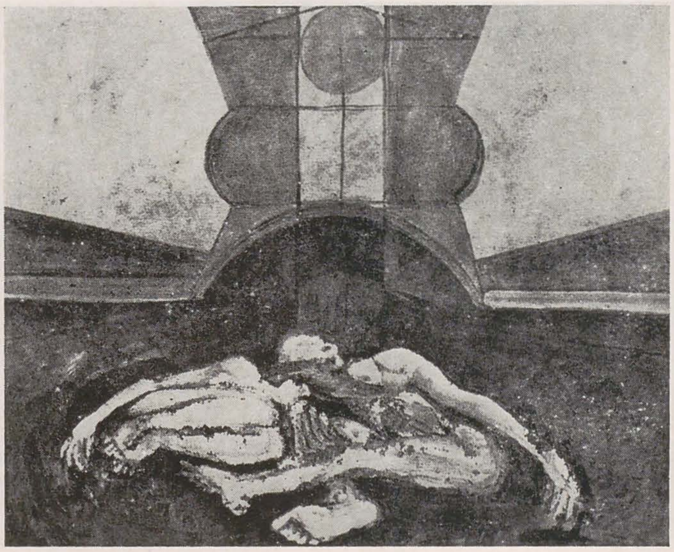


https://biblioteca-digitala.ro

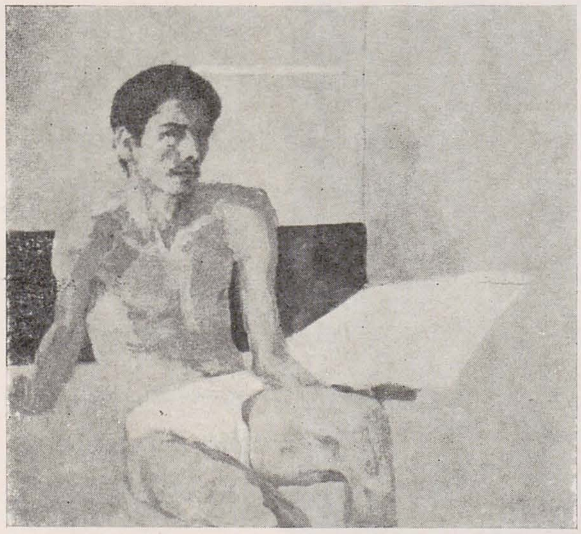


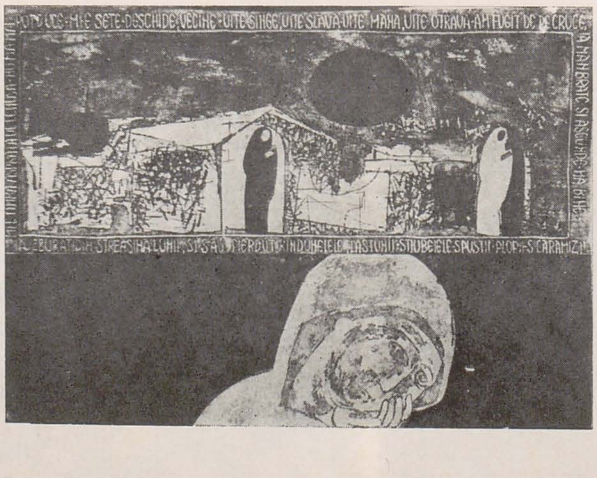


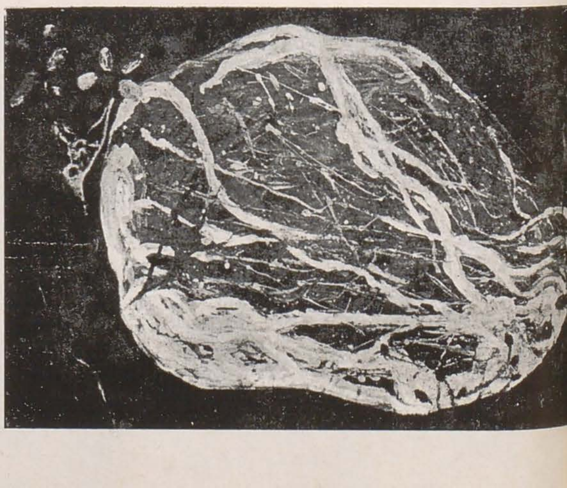




1. BALASZ IMRE: *Poarta mică*
2. KUTI DENES: *Compoziție*
3. BALINT KAROLY: *Despărțire*
4. KUTI DENES: *Compoziție*
5. OCTAVIAN COSMAN: *Binecunoscutul arlechin*
6. OCTAVIAN COSMAN: *Semințe*
7. ZAGYVA LÁSZLÓ: *Muzica*
8. BOB JOZSEF: *Din ciclul cotidian*
9. BOB JOZSEF: *Din ciclul cotidian*
10. NEMES LÁSZLÓ: *Reverie*
11. ERDEI ANNA: *Ilustrație la «Duhovnicească» de Tudor Arghezi*
12. ALBERT LASZLÖ: *Compozitie*







https://biblioteca-digitala.ro

prin atelierele din tîrgu mureș

vasile drăguț

martin izsák

Pe sculptorul Izsák îl cunosc de foarte multă vreme, de o viață — cum se spune — astfel că o vizită în atelierul său, fie și sub presiunea unui program încărcat, nu poate scăpa de tentația, benignă în fond, de a face puțină istorie, de a compara lucrările sale de azi cu cele din perioadele mai îndepărtate. Aparținînd categoriei de artiști harnici și aplicați meșteșugului, Izsák a debutat de timpuriu, în 1933, cînd avea numai douăzeci de ani și se afla la studii, la Budapesta. Fire combativă, atras de tematica socială, el a optat pentru un limbaj viguros, în spiritul unui realism de atitudine, lucrările sale impunîndu-se prin claritatea construcției, prin modelajul rotund și expresiv.
Pe linia vechilor sale preocupări, în curtea atelierului său — admirabilă și de invidiat oază de liniște la numai cîțiva pași de marea forfotă citadină — mă întîmpină două lucrări: un *Mihai Eminescu* dăltuit în piatră albă și un bust *N. D. Cocea*, executat din piatră de Malnaș, dură și aspră, bine găTită pentru a sugera firea colțuroasă a celui portretizat. Atelierul este plin de studii, unele în ipsos, altele turnate în aliaje ușoare, care îngăduie descifrarea preocupărilor actuale ale artistului. Tematica este variată, dar sînt lesne vizibile două centre de interes: lupta pentru pace, împotriva războiului, pe de o parte, meditația în fața marilor reprezentanți ai spiritului omenesc, pe de altă parte. Dacă tematica este, în esență, cea pentru care artistul a manifestat un constant interes de-a lungul deceniilor, modalitățile de tratare sînt deosebite, căci, renunțînd la realismul aparent al formelor, Izsák preferă acum un limbaj mai complex, asociind sugestia semnului simbolic, în limitele unui expresionism abstractizat.
În *Holocaust*, siluetele sfîșiate ale personajelor și materia macerată sugerează pîrjolul unei explozii nucleare, răscolind cu violență protestul împotriva distrugerii. *După război* (panou cu figuri decupate) sau *Manifestație* aparțin aceleiași categorii tematice, efectul demonstrativ fiind evident.
Notabile schițele pentru *Don Quichote*, *Moise*, *Bela Bartok* (un bust și șapte cerbi stilizați, cu trimitere la «Cantata profană»), *Dante*, *Ovidiu Poetul*, *Muzica*. Enumerarea studiilor de reținut nu este epuizată, meșterul Martin Izsák dovedind, în preajma aniversării celor șapte decenii, o remarcabilă poftă de lucru și o exemplar-tinerească putere de înnoire.

hunyadi lászló

La primul contact, atelierul sculptorului Hunyadi pare mai degrabă camera de lucru a unui artist decorator: multe plăci din tablă bătută, stilizarea motivelor animaliere urmărind de departe modele de folclor secuiesc, candelabre de oțel și sticlă cu vădită preocupare pentru convertirea în modern a sugestiilor artei 1900. Starea de surpriză și nedumerire — îl știam pe Hunyadi un bun portretist, stăpînind cu egală siguranță lutul și piatra — a durat puțin, căci intervine explicația: «cîțiva ani am lucrat în cariera de la Borsec, cioplind monumentul revoluționarilor secui». Fotografiile sînt concludente; în marginea satului Lutița (jud. Harghita) a fost înălțat un monument de mari proporții, cu 12 figuri de cca 2,50 m fiecare, în scopul de a evoca adunarea secuilor din 15—16 octombrie, cînd a fost proclamată răscoala împotriva stăpînirii habsburgice. Realizat pe o idee a sculptorului Kulcsár Bela, cu ajutorul tînărului Kiss Levente, numerosul grup statuar se decupează pe ecranul format din plăci de beton aparent, plăci cu aspect de aripi ce vor și reușesc să sugereze forța și elanul revoluționarilor. Construcția ansamblului este simplă și clară, formele sînt robuste, planurile sînt tăiate drept, cu voită evitare a efectelor sofisticate.
În fapt, Hunyadi a știut să fructifice plastic duritatea aspră a pietrei de Borsec, preocupat să sugereze în primul rînd durata semnificantă a actului revoluționar, evitînd artificiile declarativului. Faptul că nu a reușit să scape pînă la capăt de tentația unor gesturi retorice poate fi înțeles; oricum, monumentul de la Lutița este o reușită a genului și un reper de seamă în devenirea acestui sculptor care își demonstrează din plin vocația genului statuar.
Artistul îmi spune că, în paralel, lucrează, în cadrul taberei de la Lăzarea, la un cap monumental din andezit al povestitorului secui Benedek Elek.

Un album de fotografii îngăduie un sumar dar util contact cu tapiseriile realizate în ultimii ani de Hunyadi Maria. Toate monocrome — alb pe alb — cu o textură plină care creează un acuzat joc de umbre și lumini, tapiseriile Mariei Hunyadi au o voită expresie sculpturală, simplitatea decantată a compozițiilor și motivelor ce le alcătuiesc servind încărcătura simbolică pe care titlurile o dezvăluie lapidar: *Fondatorii*, *Cariatide*, *Meșterul Manole*, *Miracol* (oul ca început de viață).

puskás sandor

Obișnuit, de-a lungul multor și frumoși ani de tinerețe, să-l vizitez pe Puskás Sandor în micul său atelier de pe Calea Moșilor din Cluj-Napoca, regăsirea la Tg. Mureș nu putea fi lipsită de emoții. Actualul atelier, încă în curs de amenajare, conține lucrări mai vechi și mai noi, studii în desfășurare și — ca un cadru de permanentă referire și verificare sentimentală — numeroase obiecte de artă populară, străchini, cancee, piese de mobilier. Mă bucur să constat că prietenul meu a rămas același îndrăgostit de frumusețea genuină a obiectelor făurite de mîinile aspre ale meșterilor țărani, de care îl știu legat nu doar printr-un interes de colecționar ci printr-o afecțiune profundă în care se implică și respectul pentru meșteșugul temeinic. Avînd el însuși o autentică vocație de meșteșugar, Puskás Sándor este unul dintre acei artiști aplicați pentru care modelarea lutului, cioplitul lemnului sau al pietrei, baterea și gravarea metalului, făurirea de lucrări monumentale sau de rafinate bijuterii nu constituie decît o problemă de adecvare. Lucrările din atelier, cele mai multe din marmură albă, nu se lasă încopciate într-o singură formulă: Puskás nu renunță nici la resursele unui figurativism efigiatic, ca în portretul cu mare putere de evocare istorică al luminatului principe care a fost Gabriel Bethlen, nici la stilizările decorative (*Zimbru*, *Bufniță*), nici la transfigurările metaforice (*Fată șezînd*, *Fata cu liră*), nici la epurata echivalare sculpturală a unui sentiment (*Portret de fată*).
Indiferent de subiectul tratat, indiferent de modul ales de interpretare, îi este proprie lui Puskás o evidentă siguranță a execuției, siguranță în care, alături de îndemînarea exersată a artizanului, se recunoaște deplinul acord dintre gînd și rostire. Totodată, chiar dacă uneori sedus de efectele recuzitei de aparat, el este cu precădere un adept al formelor eliberate de accidentele ornamentalului, criteriul simplității confundîndu-se cu cel al distincției.
Între timp, Puskás îmi reamintește că a participat la diverse tabere de creație, la Arcuș, la Măgura și la Lăzarea. La maturitatea sa artistică, o demonstrație expozițională de proporții mai ample a devenit necesară.

romulus feneș

Scenograful Romulus Feneș și-a asigurat de multă vreme un loc de excepție în viața artistică din țara noastră, spectacolele teatrale care au beneficiat de colaborarea sa impunîndu-se atenției prin originalitatea și îndrăzneala soluțiilor adoptate, prin caracterul prospectiv din punct de vedere plastic, prin funcționalitatea scenică și — peste tot — prin perfecta adecuare la textul dramatic ale cărui repere programatice sînt exaltate prin efectele arhitecturii și mobilierului scenografic. În același timp se cere amintit faptul că scenograful tîrgmureșan nu își rezumă organizarea spectacolului la spațiul scenei, el implică întreaga sală în compoziția plastică a momentului teatral, obligîndu-l pe spectator să se considere participant și chiar răspunzător moral de drama la care participă. Fie că este vorba despre piese clasice sau despre piese moderne (pe acestea le preferă, totuși), modul său de a soluționa spațiul de spectacol este prevalent arhitectonic, recuzita decorativă de tradiție italiană avînd la el un rol periferic.
O vizită în atelierul său, instalat în casa de creație a artiștilor plastici din Tg. Mureș, este în măsură să dezvăluie nu numai preocupările la zi ci și, poate chiar mai important, sistemul de lucru, modul de pregătire și de prezentare a proiectelor scenografice. Pornind de la convingerea că proiectul scenografic nu trebuie să fie doar un document intermediar, o schiță orientativă pentru recuziter și executanții decorurilor, Romulus Feneș se ambiționează să realizeze opere autonome, capabile să se automotiveze chiar și în situația (nedorită, desigur) că spectacolul nu se finalizează. Iată de ce proiectele sale, bazate pe o îndelungă descifrare a textului dramatic, au aspectul unor tablouri și a unor machete care anticipează în mod convingător execuția decorurilor și punerea în scenă. Se știe că nu puțini sînt scenografii a căror intenție plastică nu se dezlușește pe deplin decît odată cu desfășurarea spectacolului teatral, atunci cînd se asociază în relația lor firească decorurile, actorii costumați, efectele de lumină. În cazul lui Feneș, proiectele de decor reușesc să sugereze în mod convingător atît realitatea tridimensională a organizării scenice cît și substanța însăși a spectacolului proiectat.
Modalitatea aleasă pentru realizarea proiectelor constă din combinarea unor studii fotografice cu elemente grafice, din fotografieri succesive ale materialului prelucrat în atelier, astfel că în final se deține o compoziție clară care anticipează, fără echivoc, momentul premierei. Dincolo de aceasta, machetele sale au o neobișnuită calitate a finitului, contemplarea lor fiind în măsură să te absoarbă la scara decorului, creînd iluzia prezenței în sală.
Toate aceste însemnări au fost prilejuite de popasul făcut în fața machetelor și a fotografiilor de machete cu piesele *Ciocîrlia* de Jean Anouilh, *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită* de Bertold Brecht, în fața studiilor pentru o piesă în pregătire de Romulus Guga.
În prezent, mai mult decît la orice alt spectacol, Feneș este concentrat asupra proiectului de teatru în aer liber, teatru cu caracter experimental care va funcționa în curtea casei de creație. Studiile pe machetă (cu multe variante) conving prin logica funcțională a fiecărui element și nu mă îndoiesc, cunoscîndu-i capacitatea de organizare și de luptă pentru o idee, că va reuși să-și împlinească visul, în fapt un vis frumos pentru toți iubitorii de teatru.
Preocuparea pentru finit, la modul artizanal, și pentru fotografie explică de ce atelierul lui Feneș este admirabil utilat, de ce camera de prelucrare a materialului foto sensibil este pusă la punct ca un autentic laborator de specialitate.
Dincolo de cele văzute în atelierul său, nu trebuie uitat, atunci cînd se vorbește sau se scrie despre acest om cu aparență cuminte și blajină, că Feneș este un adevărat cuptor de idei, un admirabil factor de stimulare a obștei artistice din Tîrgu Mureș care îi datorează multe din realizările ultimilor ani.

gheorghe olariu

Pictor și muzeograf, cu frumoase și recunoscute realizări în conducerea Muzeului de artă din Tîrgu Mureș, Gheorghe Olariu ne întîmpină cu jovialitate în micul său atelier în spațiul căruia își dispută întîietatea cărțile și tablourile proprii. Remarcînd admirația cu care privirile iscodesc cotoarele cărților și albumelor din bibliotecă, binevoitorul amfitrion se grăbește să precizeze că nu-i lipsește nici un titlu din seria Editurii Meridiane și că — crede — posedă cea mai bună bibliotecă de artă din oraș. Notez acest episod din vizita în atelierul lui Gheorghe Olariu pentru a scoate în evidență una dintre trăsăturile caracteristice ale acestui artist cu înfățișare bonomă: dorința de cunoaștere sau — altfel zis — de comunicare cu lumea făuritorilor de artă, calitate care poate explica, fie și parțial, rolul său benefic în viața de obște a filialei U.A.P. și în activitatea de muzeograf.
Ca și în trecut (ultima expoziție personală a organizat-o la Galeriile Vatra din Tîrgu Mureș în aprilie 1979), interesul său oscilează între peisaj și tematica de evocare istorică.
Deși mijloacele picturale la care recurge nu sînt cele ale impresionismului, Gheorghe Olariu fiind mai degrabă adeptul unei viziuni expresioniste trecută prin filtrele școlii clujene, atitudinea sa ar putea fi catalogată impresionistă, în măsura în care — mai ales în peisaje — imaginea este construită sub dicteul unui sentiment al imediatului. Este vorba, așadar, nu despre un impresionism de recepție optică, ci despre un impresionism sentimental pe care violențele cromatice îl exaltă, încărcîndu-l cu sensuri neașteptate. Mai multe peisaje cu ierni, unele de evocare anecdotică, cu ierni și căruțe, lasă să se descifreze preferința pentru contrastele puternice, efectele raporturilor cromatice fiind potențate de tușele largi, cu pastă multă, uneori prea densă. Cîteva mici compoziții, cu subiect istoric, se înscriu pe linia unei mai vechi preocupări al cărei fir roșu ar putea fi denumit: răscoalele populare (*Bobîlna*, *Horea*, *Avram Iancu* etc.).
O activitate meritorie, solid așezată în timp, iar acum, în momentul vizitei, un moment de căutări în aceeași lume a realului care, așa cum afirma cîndva artistul, îi este «gînd și crez».

magda cârneci

dienes atilla

Evoluînd în etape compacte, artistul face parte din categoria celor cu înzestrare polimorfă, întemeiată pe datul unei accentuate manualități, semn al unui simț dezvoltat al materiei și materializării. Sculptura, tapiseria, ceramica, manufactura utilitară de artă, iată cîteva fațete ale acestei caracteristice disponibilități. Sculptura sa manifesta, într-o etapă anterioară, tipologia formelor sintetice, structurate tectonic în masivitatea lor monumentală și în concentrata lor epurare formală pînă la volume simple, esențiale, ce vehiculau o coerentă constelație de sensuri, motivată de arhetipul matricei, cu ramificările sale înspre simbolurile fertilității, feminității, germinației etc. — cu cîteva formulări emblematice remarcabile, ca putere a formei și ca deschidere a semnificației, așa cum o demonstra ultima sa expoziție de la galeria Orizont din București, de acum cîțiva ani. Seria actuală de sculpturi mici, realizate în ceramică arsă, într-un material și o tehnică specială, înclină spre latura mai pronunțat manufacturieră, de excelent meșteșugar, a artistului. Factura minuțioasă, ce nu-și refuză detaliile și modelările fine, de orfevru, compoziția din elemente eclectice, nota alegorică implicată în temele încercate, alături de dimensiunile mici, mărturisesc un proces de eufemizare și manierizare a demersului actual; dominate de o simbolică a metamorfozei, cu transparente aluzii existențiale, nu departe uneori de o tentație livrescă prea evidentă, lucrările, ciudate eflorescențe de forme agregate, în care domină motivul capului uman și al flăcării-frunze-fișie-fragment își apropriază mai degrabă condiția obiectului de interior, obiect-meditație, obiect-ornament (decorație), ținînd și de categoria sculpturii mici, dar și de cea a ceramicii decorative. Factura lor dantelată și ușor ilustrativă, tenta lor cenușiu-bituminoasă nu e lipsită de un anume farmec al formulării, de evidentă sorginte metaforică, dar un metaforism manierist.

horvath odön

Cele cîteva lucrări prezentate de foarte tînărul sculptor mărturisesc tentația formulărilor sintetice, dar imediat, pregnant comunicative, purtătoare, vehicule ale unui simbolism programatic. Lucrate în metal, ele au acuratețea tehnicii respective, lipsa detaliilor, modelajului, accidentării impresioniste a suprafeței fiind suplinită de suplețea volumelor simplificate, chiar stilizate, căutînd tipicul și chiar serialul, la care aspectul șlefuit al suprafețelor turnate nu impietează totuși apercepția intuitivă, tactilă, necesară. Capul uman fără chip, cu fața înlocuită de o secțiune oblică prin formă, poate fi considerat un prototip al actualei serii de lucrări, axate vizibil pe metafora serializării umanului, dezindividualizării, alienării, ori poate pe metafora omului generic. Deși nu întru totul originale, ca ideație și ca formulare, trimițînd cu gîndul la deja existente rezolvări plastice ale unei asemenea zone de semnificații, lucrările mărturisesc o gîndire plastică clară, o acuratețe a formei și o bună disponibilitate intelectuală, ce urmează a-și găsi formulele proprii.

paul petrescu

kákonyi csilla

Două moduri de transfigurare a realității, unul luminos, aerian în acuarelele relativ mici (30/50 cm) cu tonuri catifelate, tratînd peisaje în care simțirea se arată spontană, destinsă, altul cu accente sumbre, în uleiurile de mari dimensiuni, plasînd personaje enigmatice în peisaje cu fragmente de natură uneori zdruncinate, scoase din matca lor. Cromatica pictoriței Kákonyi Csilla se armonizează cu tensiunea scenelor ca în Tripticul Icar, trecînd de la luminozitatea speranțelor de zbor la ascunzișurile întunecate ale prăbușirii lui Icar. Omul este privit într-un cosmos supus amenințării dezastrului, cerurile fiind nu rareori negre, roșii și verzi, apăsînd tectonica pămîntului făcut parcă din felii, coaste erodate. Culorile sînt dense, expresive prin ele însele, purtînd încărcătura dramatică a întîmplărilor geologice în care oamenii apar în povești caleidoscopice marcate de sentimentul tranzitoriului. Pînă și soarele, ce ar fi trebuit să fie izvor al vieții, e văzut sub semnul dezastrului, traducînd în registru tragic nimicnicia omului. «Aruncătoarea de disc» e luminată de un soare ce pare replica discului. Roșul, negrul, verdele, brunul, sînt tonalități degajînd un nu știu ce mister, figurile ciudate ale făpturilor omenești uitîndu-se către nu se știe unde. «Fata pămîntului» în mijlocul unei vegetații puternic verzi, stă sub povara unei faleze ocru-roșcate, un mic pătrat albastru al speranței de viață, apărînd insolit pe cerul dramatic compus. Tablourile sînt foarte lucrate, zecile, sutele de tușe, mărturisind nu numai elaborarea lentă a materialului, ci și tensiunea spirituală planînd în registre apăsătoare. Picturile lui Kákonyie Csilla mărturisesc o puternică, prelungită concentrare, fiecare tablou însemnînd o cucerire îndîrjită, o înverșunare, de care artista nu se poate apăra decît întrerupînd lucrul, spre a-l relua la alt tablou, pictînd concomitent mai multe. Neliniștea, gravitatea, plutesc și în peisajele ce ar fi putut părea ale liniștii, ca în cele cu case din Apuseni, construite pe trei registre, fără cer, sau ca în cele de la Ghimeș. Naturile statice, alcătuiri complexe, au aceeași densitate a materiei colorate și aceeași gravitate a contemplării lumii în care artista descoperă fără îndoială o mare frumusețe umbrită de gînduri.

radu ceontea

O imaginație fertilă construind cu fervoare neistovită pe temeiul unei culturi literare începute cu Cartea Cărților stăpînind singură în casa țărănească de bîrne așezată din vremi acolo

https://biblioteca-digitala.ro

unde Mureşul limpede iese din strînsoarea dintre Călimani şi Gurghiu, iată izvorul artei lui Radu Ceontea. A scris şi a pictat poeme în proză, cu rigoare şi claritate, luptîndu-se cu evidenta sa uşurinţă de a construi, curăţind şi eliminînd neîncetat tablourile sale dominate, multe, de un alb polifonic prin uşoarele umbre colorate trecîndu-i pe deasupra. Limpezimea culorilor şi precizia desenului sînt aplicate într-un spaţiu evanescent, desprins de pămîntul ce nu apare aproape nicăieri şi ridicat spre ceruri şi ele fugind în înălţimi, stăpînitoare fiind doar ceţurile luminoase ascunzînd misterele lumii. Ici şi colo, în acest imens spaţiu neîngrădit se petrec lucruri ce pot părea ciudate oamenilor, descoperind însă cîte un colţ din marea realitate mereu necunoscută în care dau tîrcoale Paserile măiestre alungate de sperietorile groteşti. Aşa se întîmplă în « Fereastra de ceaţă », oamenii aşteptînd cu umerii plecaţi, într-un şir ce se pierde la orizont, să urce pe scara de lemn, ca cea sprijinită de acoperişurile înalte de draniţă de la Filea, ducînd la fereastra precis desenată prin care se aruncă dincolo, plutind apoi, probabil liberi, în azurul neştiut. Aşa este şi « Dansul cu măşti », şiragul fantasmelor evoluînd ca într-un balet, pe deasupra livezilor îngheţate şi a acoperişurilor de case răzbătînd anevoie prin ceţurile din care puternic iese în faţă doar purtătorul unui steag cadrilat, mai degrabă scoţian, indicînd o direcţie contrară firii lucrurilor. Viziunea cosmică a pictorului din « Loc pentru apusul soarelui » prinde soarele într-o baieră purtîndu-l ca într-o desagă pe umerii căreia, gata să cadă în genune, stau agăţate oraşe clădite, derizoriu, din cuburi colorate, întregul putînd fi şi aluzia ironică la ambiţia deşartă a oamenilor de a reglementa totul, de a pune « ordine » oriunde, după placul bun al nebunilor. Forţa imaginativă a lui Radu Ceontea modelează realităţile într-un fel propriu, tema roasă a urbanizării de pildă, fiind reînnoită exemplar în « Vine oraşul ! », paralelipipedele blocurilor înaintînd apocaliptic pe uriaşe valuri sumbre, într-un colţ adăpostit, adăstînd calm satul, pierdut sau rămas doar în sfertul de cadru al unui tablou. Peste tot zîmbetul părelnic se arată, ca în « Marele spectacol » sau în frumoasa « Alegorie », unde oamenii sînt smulşi spre tăria cerului de un zmeu, de hîrtie, cu cozile fîlfîind, amăgitoare iluzie ascunzînd realitatea gravă pe care Radu a lui Ion lui Toader a lui Gavril Ciont prea bine o ştie. Vocea lui limpede se aude distinct în pictura românească.

mihai ispir

victor hagea

Exaltarea culorii-lumină întruchipează o temă obsesivă în fazele mai noi ale picturii lui *Victor Hagea*. Dar lucrările sale relevă, în egală măsură, o nevoie de ordonare limpede a suprafeţei prin împînzirea ei cu reţele statice sau dinamice. Sînt premise ce conduc în chip logic la adopţiunea unui geometrism liric reţinînd modalităţi postcubiste de cristalizare a imaginii bidimensionale. Apar descifrabile pînă acum două direcţii coborîtoare din nucleul aceluiaşi subiect pictural şi chiar aceleiaşi metode, întemeiate, ambele, pe contrastul simultan: prima, păstrînd tenta plată şi sugestia adîncimii, obţinută însă din simpla juxtapunere a suprafeţelor colorate, a doua operînd şi cu diferenţe tonale, cu degradeuri, în construcţii, totuşi, dematerializate; cea dintîi, mai abstractizată, dar conservînd o anume densitate a ecranului de culoare, cealaltă concentrată asupra iluziei structurilor delicate şi aeriene, aplicate adesea pe substraturi compoziţionale antropomorfe: portrete istorice, de personalităţi culturale, de grup, figuri alegorice ş.a.
Am consemnat şi încercări de evadare din geometric (« Portret », 1980) dar se pare că deocamdată ele rămîn sporadice, atestînd, probabil, că prelungirile amintitelor direcţii de cercetare plastică nu au fost încă epuizate de artist.

haller józsef

Sculptor de formaţie, pictor în răstimpuri, *Haller József* practică de mulţi ani, cu pasiune, desenul sub toate formele. El este un împătimit al reprezentărilor corpului uman, în fapt motivul dominant al graficii sale întemeiate pe ideea mărturisită că « o forţă străveche trăieşte în desen ». Haller József îşi plasează astfel demersul la intersecţia unor pulsiuni expresioniste pe cît de pregnante pe atît de acerb controlate şi unei voinţe de construcţie plastică manifestă în tensiunea ductului, ori în materialitatea valorilor umbrei. După ce a exersat o vreme tehnica monotipului, concentrîndu-se asupra calităţilor de sinteză ale liniei, asupra capacităţilor ei de a evoca substanţialitatea formei grăniţuite, artistul a inaugurat o nouă fază a creaţiei sale, pe care o străbate şi în prezent, o fază a intensificării studiului anatomic, slujită, deseori, de viziunea apropiată, de schimbările abrupte ale perspectivei optice. Timpul este, acum, introdus în imagine, timpul obiectiv, determinat de parcurgerea secvenţială a volumelor, şi timpul subiectiv, favorizînd dilatarea sau comprimarea fragmentelor articulate în montaje onirice. Relaţia grafică dintre aceste fragmente, fuziunea lor, topirea formelor în albul hîrtiei, sînt îndeplinite cu ajutorul haşurilor suprapuse, mai dense ori mai rarefiate, corespunzînd îngroşării sau, dimpotrivă, întreruperii traseului grafic. Rezultă, de aici, închegarea sincopată a spaţiului compoziţional, asemeni unui relief ale cărui proeminenţe se ivesc neaşteptat din planul-suport, în ritmuri ce rămîn percutante chiar şi atunci cînd muzicalitatea gradaţiilor de ton le atenuează. De mare interes ni s-a înfăţişat şi seria pastelurilor datate în 1979—1980, pigmentînd prin rafinate accente hiperrealiste virtuozitatea controlată a tranziţiilor între corporalitate şi transparenţă. Haller József este un grafician a cărui artă se cere încă descoperită în adevăratele ei dimensiuni.

nagy iulia-dalma

La *Nagy Iulia-Dalma* se constată, în tapiserie, o evoluţie a limbajului decorativ, împlinită cu precădere după 1975, spre absorbţia contrastelor de culoare într-o dominantă definită de valorile albului. Juxtapunerile cromatice preferate sînt acum alb-alb sau alb-ocru, lăsînd aproape intactă expresia fibrei. De altfel, desenul parafrazînd la rîndu-i trasee vegetale, e marcat adeseori printr-un mai mult sau mai puţin discret relief, accentuîndu-i sensul organimorf. După ce într-o etapă anterioară Nagy Iulia-Dalma se îndrepta cu precădere către un dinamism grafic lapidar, îmbinînd sugestii kandinskyene şi folclorice, mai recent ea optează pentru atenuarea opoziţiilor tonale, pentru o simplitate pe alocuri « japonistă » a liniei, pentru sensibilitatea nuanţelor. Ingeniul ei poetic se poate rezolva însă şi în compoziţia figurativă (« Domniţe »), în miniatura textilă, unde gravitează, cîteodată, în jurul obiectului (« Închisă ermetic », 1982) ori în desen, disociat deopotrivă între geometric şi organic.

szöcs sándor

Pe *Szöcs Sándor*, un anume « pragmatism » al viziunii îl determină să nu renunţe la armătura subiectului literar, ales din categoria « fragmentului de realitate » integrînd personajul uman limpede particularizat prin determinări de vîrstă, categorie socială etc. şi înfăţişat în atitudini de muncă sau repaos. Figurile ocupă aproape întreg cadrul, şi totuşi, prezenţa lor nu pare excesivă. În planul tehnic, tuşa e descompusă nu luministic, ci pur şi simplu într-un fel de grilă neîntreruptă vibrată pe suprafaţa pînzei, peste o şarpantă a desenului ce reproduce, în general, datul perceptibil, cu unele tendinţe de frîngere a formei şi ritmului. Către expresionism, de altfel, se deplasează uneori şi factura, atunci cînd amintita vibraţie e completată de abundenţa pastei. Acest sistem vizual îndeajuns de coerent, închegat, începînd de prin 1974, pe fondul prevalent al unei picturi « de senzaţie », se manifestă cu înlesnire în peisaj, gen abordat şi în cîteva dintre cele mai recente lucrări, realizate în 1982.

rodica tero-vescan

Rodica Tero-Vescan a terminat secţia de design a Institutului de arte plastice « I. Andreescu » din Cluj-Napoca, în 1977. De atunci pînă în prezent a colaborat cu fabricile « Iris » din Cluj-Napoca şi « Prodcomplex » din Tîrgu Mureş realizînd tipodesign, ceramică modulată, bijuterii şi ambalaje. Este preocupată de studiul formelor geometrice şi « pune în operă » un gust sigur cu ajutorul căruia discerne (şi respinge) îndeosebi ceea ce nu este design, realizînd, prin aceasta, deja foarte mult. O aşteptăm mai hotărît angajată în demersul ei « igienic », cu un mai acuzat aplomb în afirmarea propriei concepţii asupra esteticii industriale.

marius tătaru

ion petru pop

Legătura dintre efigia imagistică (înţeleasă ca semn şi semnal optic) şi ecoul subiectiv pe care este chemată să-l inducă în intelectul privitorului, nu se stabileşte prea lesne în cazul graficii lui Ion Petru Pop. Principial desolidarizate de formula transcripţiei ilustrativ-impresioniste, lucrările sale nu sînt însă nici criptografii cu cifru fix, cum pot părea la prima vedere. În realitate, se pare că, posedînd o deosebită plăcere a desenului, completată de o evidentă uşurinţă a execuţiei şi — nu în ultimul rînd — de o bună cunoaştere a posibilităţilor de manevrare a tehnicilor gravurii, Ion Petru Pop se lasă antrenat, cu nedisimulată satisfacţie, într-un joc al propriei sale fantezii combinative. Nu utilizăm aici termenul de « joc » pentru a indica o eventuală soluţie de abandon în favoarea hazardului, deoarece interdependenţa formală a elementelor de compoziţie exclude această posibilitate, chiar şi în cazurile în care stabilirea cu certitudine a relaţiilor existente între diferitele părţi ale ansamblului devine, sub raport narativ, foarte dificilă. Sîntem antrenaţi, de fapt, în ipostaza de a căuta sursele semnificaţiei alfabetului imagistic, utilizat de către grafician, în exclusivitate undeva în spaţiul premergător naşterii imaginilor. Aceasta înseamnă a recunoaşte că sensul simbolic al acestora — în măsura în care el a fost prevăzut — a fost compus, iniţial, din fracţiuni metaforice izolate, al căror înţeles aparţine memoriei afective a artistului, iar ulterioara recompunere coerentă a acestei simbolistici, în lipsa reperelor de legătură (necesară celor « din afara » sa), nu poate fi făcută decît, cel mult, de către cei care cunosc ipostazele premergătoare gîndirii lucrării la fel de bine ca şi însuşi artistul, în timp ce, pentru ceilalţi, sugestiile simbolice izolate nu pot oferi, de obicei, decît concluzia unei efigii cu sens discontinuu şi permutabil. Pe de o parte, această perspectivă exclude alternativa existenţei unui rebus elementar, de genul celor ce pot fi impuse ca o îndoielnică gimnastică a minţii. Pe de altă parte, însă, deşi modalitatea liberă de articulare a elementelor de structură ale imaginii lasă loc liber pentru mişcarea nestînjenită a imaginaţiei, această metodă implică un risc important, pe care Ion Petru Pop nu reuşeşte întotdeauna să-l evite (în ciuda abilităţii regizării atmosferei compoziţiilor sale) şi anume riscul de a ceda la tentaţia aglomerării detaliilor, ceea ce complică însuşi aspectul optic al gravurilor, slăbind interesul faţă de extragerea ideii de ansamblu. Este vorba însă, aici, nu despre « dezordine » ci, în mod paradoxal, despre o perfectă ordine a unui prea mare număr de elemente. Este un argument în plus pentru a considera că, datorită spiritului său riguros şi a vizibilei aptitudini de a asigura coerenţa execuţiei, Ion Petru Pop se află, poate, în pragul unei definitorii etape de decantare a mijloacelor de care dispune, act prin care interesanta sa operă de gravor ar avea substanţial de cîştigat.
Nu putem încheia această prezentare înainte de a atrage atenţia şi asupra unei ipostaze deosebite a creaţiei lui Ion Petru Pop, legată de activitatea sa în domeniul designului grafic. Sub acest aspect ni se pare deosebit de corect, atît în privinţa logicii comerciale, cît şi sub raport pur estetic, modul de rezolvare a prezentării fizionomiei ambalajelor produselor noii fabrici de materiale fotosensibile din Tg. Mureş. Este un gir de competenţă, într-un moment în care, la noi, estetica rezonabilă a ambalajelor este departe de a constitui o preocupare cu efecte foarte sesizabile.

tibor siklody

Sincer ataşat de actul artistic, ca de o necesitate afectivă ce depăşeşte obişnuitele determinări estetice, Tibor Siklody face parte din categoria artiştilor care lucrează intens, continuu, dominaţi de senzaţia nedefinită că fiecare moment al existenţei are ceva irepetabil şi demn de consemnat.
Relaţia sa cu realitatea din care îşi alege subiectele nu este însă animată de un resort pozitivist, constatativ sau critic, ci decurge contemplativ, singurul său mod de implicare fiind de natură sentimentală. În acest fel, cantonarea, practic exclusivă, în domeniul peisajului îşi găseşte justificarea nu doar ca o opţiune de *gen* (cu implicaţii în însăşi specificitatea substanţei psihice a artistului), ci în primul rînd ca o atitudine compensatorie provocată de o necesitate acută de confesare. Această necesitate a găsit în formula peisajului — conceput mai ales în acuarelă — o modalitate imediată de explicitare a unei stări de suflet ce poate avea fluctuaţii, altfel imperceptibile, de la un moment la altul. Pictorul ţine la consemnarea sau, mai curînd, la *schiţarea* acestor momente, de aceea lucrările sale nu devin « meditaţii » pe suportul unor trame peisagistice, ci stanţe, impresii traduse uneori incomplet, dar cu incontestabilă franchețe. O dominantă afectivă de natură melancolică, prezentă fără excepţie în toate lucrările, capătă foarte adesea o coloraţie lirică, saturată uneori pînă la accente edulcorante, ce nu devin însă distonante, avînd în vedere nota generală, insistent întreţesută cu accente dramatice, a acuarelelor. De altfel, în momentul în care devine mai elaborat, în care tehnica adoptată îl obligă să renunţe la caracterul de « flash-back » sentimental (pictorul însuşi declară că îşi reface peisajele din memorie), Siklody ajunge la alegerea unei forme de expresie mai tranşante, mai decise. Este cazul majorităţii lucrărilor sale în ulei — nu prea numeroase — concepute într-o tonalitate mai dramatică, cu tensiuni ale suprafeţelor de culoare purtînd amintirea expresionismului nordic. În ciuda tonului mai reţinut, a unei cromatici mai prudente, dar niciodată lipsite de vibraţie, şi aceste lucrări posedă, la fel ca şi acuarelele, acelaşi profil de confesiune repetată, lipsită de emfază şi ţesută pe fondul unei delicate receptivităţi faţă de imperativele tradiţionale ale picturii de peisaj.

anna szotyori

O inexplicabilă modestie a determinat-o pe Anna Szotyori să se dedice după ani îndelungaţi de ezitare gravurii şi desenului, arte sub auspiciile cărora, judecînd după ultimele rezultate, are toate şansele să-şi descopere şi să-şi consolideze o vocaţie proprie. E sesizabilă, ca o primă constantă a acestor noi preocupări, o tendinţă obstinată de definire cît mai concretă, cît mai ferm circumscrisă a formelor şi a relaţiilor dintre ele. Sub raportul alfabetului de mijloace, această tentativă se traduce prin meticulozitatea cu care artista perseverează asupra detaliilor, prin insistenţa cu care asigură redarea plasticităţii volumelor, a raporturilor de adîncime, a gradaţiilor de tonuri ce învecinează spaţiile de lumină şi umbră. Toate aceste elemente reprezintă, de fapt, cîştiguri de fond ale graficii tradiţionale, etape ce stau la baza perfecţiunii artizanale şi a căror însuşire, oricît de dificilă ar fi, nu poate constitui decît un nou început de drum. Este o constatare pe care graficiana Anna Szotyori pare a o fi trecut, de la bun început, prin cenzura corectă a propriei subiectivităţi, dovada acestui fapt constituind-o relativ numeroasele încercări de a depăşi « tirania » acestor premise. Fidelă predilecţiilor pe care tocmai le-am numit, ea încearcă, într-o primă etapă, reevaluarea şi revigorarea unor tehnici, teme şi chiar formule de expresie mai complexe, aparţinînd unui repertoriu revolut. Xilografiile şi gravurile în aquaforte, regîndite pe principiul preluării şi prelucrării, ca fond iconografic, a unor vechi vedute citadine transilvănene, sînt în majoritatea lor demne de interes, cu atît mai mult cu cît, condiţionat de evitarea unei manierizări pretimpurii, tema nu pare încă a fi epuizată, în actuala etapă de lucru. Pe aceeaşi idee a recompunerii unor elemente cu valoare de arhetip cultural se pot înscrie şi adaptările — adesea fundamental re-structurate — pe tema unor bine-cunoscute compoziţii ale lui Brueghel, Cranach sau Botticelli. Desigur, maniera aceasta, ca oricare alta, îşi are şi ea limitele ei (aş îndrăzni chiar să spun că drumul mi se pare deja închis pe linia montajelor metaforic-biografice, de genul celor dedicate lui Eminescu sau Petöffi), limite pe care cu siguranţă că intuiţia artistei le va sesiza din timp. De altfel, o serie de desene, pe fondul unor studii ecvestre, aflate încă în stadiu de proiect, indică deschiderea unor noi arii de preocupări ce promit a trasa latura cea mai fecundă a evoluţiei viitoare a graficii Annei Szotyori.

călin dan

simon endre

Simon Endre « colaborează cu desene la ziare şi reviste, realizează afişe şi panouri decorative, ilustraţie de carte. În pictură se arată interesat de peisaj, pe care-l evocă cu căldură, într-o viziune realistă ». Astfel îl caracterizează pe artist, cu simplitate magistrală, un text din catalogul primei expoziţii retrospective pe care, la 40 de ani, Simon Endre a simţit necesitatea să o deschidă. Într-adevăr, varietatea modalităţilor sale de exprimare este impresionantă. După cum impresionant este şi potpuriul stilistic pe care îl parcurg lucrările, de la înclinaţia şovăielnică spre academism pînă la introducerea unui serios procent de decorativ (exaltarea culorii, simplificarea formei şi a tematicii), care nu atentează însă nici o clipă la explicităţile figurativului. Genurile predilecte ale lui Simon Endre sînt peisajul, natura moartă şi portretul (aproximativ în această ordine), lipsa — în genere — a compoziţiei denotînd o mai frecventă recurgere la notaţia directă decît la imaginarea de situaţii : « Originalitatea lui Simon Endre constă nu în extravaganţă — ci în faptul că foloseşte şi compune cu datele comunului » observa prietenul şi colegul artistului, Gheorghe Olariu, căruia îi aparţine şi propoziţia « Există în pictura lui Simon Endre o exaltare a culorii, rafinament şi expresivitate sonoră », scrisă, desigur, cu gîndul la uleiurile celui în cauză. Pentru că acuarela sa (iar noi îl considerăm pe Simon Endre în primul rînd acuarelist, dat fiind că cele mai sigure succese le obţine în acest sector) se apropie de monocromia laviului, fiind o delicată succesiune de tente, diluate pe suportul ud pînă la obţinerea unor diafane profunzimi perspectivice. Subiectul — evident, peisajul transilvănean.

atelier

Fără a încerca să spulbere în vreun fel indiferenţa ce îl înconjoară, nepracticînd nici manifestările publice, nici declaraţiile-program, cultivînd (?) chiar anonimatul, grupul « *Atelier* » rămîne, totuşi, unul dintre centrele de interes pentru activitatea tinerilor artişti din Tîrgu Mureş. Opţiunile grupului merg spre o artă a efemerităţii, exprimată cu mijloace simple, rudimentare, şi al cărei cadru de desfăşurare este natura. Se întreprinde în felul acesta o explorare-jalonare a peisajului, o luare în posesie la fel de trecătoare ca şi excursiile duminicale cu care acţiunile « Atelier »-ului se aseamănă prin spirit şi iniţiativă. Desfăşurarea de lungi frînghii cu stegulețe multicolore, înfigerea de fanioane în formaţii geometrice (sau aleatorii), consemnarea acestor gesturi prin diapozitive color, iată etapele vizibile ale demersului. În spatele lor se poate bănui o dorinţă de comunicare cu natura, dorinţă ce vrea să depăşească melancolizarea obişnuită a reîntoarcerii la natură (tipică oricărui citadin), neajungînd, în acelaşi timp, la formele de teatralism brutal pe care le-a impus în occident hipertrofierea urbanului şi a industriei. De altfel artistul-personaj lipseşte aproape complet din documentaţia acţiunilor, iar atunci cînd apare, el este o siluetă înglobată compoziţiei foto-grafice. Natura (sub forma caracteristică a Cîmpiei transilvane — succesiune de dealuri nu prea înalte) şi satul (punte de legătură cu peisajul) sînt la îndemîna oricui, dincolo de marginile oraşului care nu agresează prin dimensiuni. Am menţionat satul nu întîmplător, deoarece el este sugerat prin intervenţii care dau o replică sperietorilor de păsări, aşezate de ţărani pe

https://biblioteca-digitala.ro

loturile mici. Ele amintesc surprinzător de sculpturile din crengi ale lui Nash, sau de totemizările rudimentare ale nomazilor. Toate aceste informaţii ne-au fost furnizate prin amabilitatea lui *Garda Aladár*, membru al grupului şi artist cu preocupări multiple. Formaţia lui de grafician cu preocupări conceptualiste l-a purtat firesc spre o distrugere a permanenţei formei (în formula « Atelier »), după cum practicarea fotografiei în cadrul acţiunilor l-a readus către grafică. În atelierul său, o serie de proiecte pentru serigrafie, realizate în tehnică directă pe hîrtie foto, îşi aşteaptă realizarea.

maria bucur

Absolvind de curînd cursurile Institutului « Ioan Andreescu » din Cluj-Napoca, *Maria Bucur* este beneficiara unui climat instalat acolo, de-a lungul anilor, prin efortul cîtorva profesori atenţi la experienţele parcurse de gîndirea plastică europeană în ceea ce priveşte studiul formei. Seriozitatea acestui tip de învăţămînt auto-formativ, care nu inculcă alte principii decît pe acela al libertăţii de opţiune şi nu oferă alte soluţii decît gîndirea dezbărată de prejudecăţi, a dus la apariţia unei întregi pleiade de ceramişti care se constituie într-un al doilea val al reformulării radicale (după generaţia Badea — Alexie etc.). Obiectele confecţionate de Maria Bucur dovedesc că acest tip de învăţămînt ridică în mod categoric (şi fără excepţie, aproape) nivelul mediu al absolvenţilor, instituind, pentru majoritatea acestora, o nouă formulă stilistică cu putere de generalitate. Dincolo de comoditatea situaţiei (situarea în imediata apropiere a unei avangarde pentru a adopta succesele şi a înlătura riscurile — caracteristică ce nu aparţine doar Mariei Bucur — ci generaţiei în care ea se înscrie) rămîne constatabil realul progres generat de instalarea, cu un sporit grad de generalizare, a unui nou tip de sensibilitate. Ce aduce acesta nou faţă de « vechile » formule este o pierdere a lirismului în favoarea umorului, respingerea calofiliei pentru cultivarea absurdului, negarea funcţiei pentru concept etc. În ceea ce priveşte lucrările Mariei Bucur, caracteristica lor dominantă este mica funcţionalitate (o situare ambiguă între nonsensul ludic şi tectonica tradiţională), categoria estetică de înscriere fiind graţiosul, iar cea comercială — bibeloul.

victor datu

Ajuns la vîrsta maturităţii, *Victor Datu* se instalează în etapa consolidării formulelor. Pictura sa poate fi rezumată prin concilierea între realismul-pur-şi-simplu şi o viziune personală asupra cubismului înţeles nu ca metodă de analiză a obiectului ci ca procedeu de ornamentare/agitare a suprafeţei. Pictura lui Victor Datu este monumentală în intenţie şi decorativă în substanţă. Autorul dovedeşte preferinţă pentru suprafeţele ample, pentru frontalitatea viziunii perspectivice şi pentru hieratismul personajelor; în acelaşi timp, însă, o anumită moliciune a detaliilor, lipsa de vigoare (căutată, poate) a desenului, cromatica bazată pe tonuri calde (printre altele un galben deosebit de insistent) reduc marile pînze la scara normalului. Pictorul Victor Datu este un spirit prudent, cu o cristalizare lentă a ideilor, din moment ce citim, într-un curriculum vitae, că pînă acum nu a considerat oportun să îşi sintetizeze eforturile decît într-o singură expoziţie personală. Fie că se intitulează « Familia », « Fata albastră », « Geometrie agrară », « Izvor etern » etc., lucrările sale au un pronunţat caracter festivist, un optimism al verticalităţilor doar vag tulburate prin curbe. Nu putem decît să fim de acord cu cea care, semnînd în catalogul artistului « Viorica Herdean muzeograf principal », scrie referitor la pictura lui Victor Datu: « dimensiunea de care are nevoie pentru împlinire, este timpul ».

molnár dénes

Cantitatea de efort pe care *Molnár Dénes* o dedică domeniului său de exprimare — grafica — este remarcabilă. La nici 36 de ani, acest artist e întotdeauna gata să îşi pună înainte mari cantităţi de caricaturi, desene, gravuri, afişe, ilustraţii de carte (în stadiul proiect). De altfel totul în opera lui Molnár Dénes tinde să exprime o hipertrofiere a coordonatelor obişnuitului, un exces de energie descărcat cu o furie oarecum sistematică. Graficianul nu optează exclusiv pentru marea dimensiune, dar atunci cînd o face, el demonstrează o impecabilă ştiinţă a desenului, o siguranţă care decurge din serioasa pregătire academică (nudul pare a fi, de altfel, tema sa predilectă). În general, lucrările au dimensiunile pe care le permite placa de gravură sau piatra litografică obişnuită. Aici forţa emană din încărcarea suprafeţei cu detalii imbricate la maximum, din desenul ferm, care nu sacrifică amănuntele deşi le aglomerează. La rîndul său, încărcarea plăcii cu cerneală duce la obţinerea unor tensiuni ale obscurului care, deşi repetate, au o variaţie ce exclude plictisul. Chiar şi în unele acvatinte atacate într-o manieră mai delicată, atmosfera rămîne una a subteranului, a unei atmosfere sumbre. Specificitatea stilistică a graficii lui Molnár Dénes vine tocmai din această sistematică explorare a tensiunilor; el se încadrează într-un grup mai larg de artişti transilvăneni, tineri în genere, care şi-au modelat spiritul sub influenţa expresionismului central-european, manifestările plastice concrete folosindu-se, evident, de un limbaj diferit, emanaţie a contextului actual. Caricatura lui Molnár Dénes întrebuinţînd aceleaşi zone ale expresiei, sacrifică în mare parte umorul unui dozaj al cruzimii şi remarcii indirecte, integrîndu-se în coordonatele generale ale operei sale.

silviu şteflea

Profesionalismul lui *Silviu Şteflea* — designer la « Metalotehnica » Tîrgu Mureş, consecvenţa (obstinaţia) cu care întreaga sa activitate este dedicată acestei întreprinderi, este un prilej de satisfacţie pentru cei ce asistă (sau participă, într-un fel) la bătălia desfăşurată de mulţi ani între anumite inerţii şi eforturile de afirmare ale designului românesc. Cu veleităţile artistice laterale stopate la un nivel al reveriei rezonabile, Silviu Şteflea rămîne un (deja) experimentat practicant al graphic-designului. Începînd cu reproiectarea mărcii de fabrică, trecînd prin elaborarea de pliante şi prospecte, pînă la panourile-reclamă, propunerile lui Silviu Şteflea au o logică a lor, limpede, echilibrată, au o unitate stilistică inconfundabilă şi se dispensează, în genere, de orice explicaţii suplimentare (pe care profanul le reclamă, de obicei pe bună dreptate, în cele mai multe cazuri de propuneri-design). Venite totuşi din partea autorului, explicaţiile confirmă şi ele siguranţa în gîndire, simplitatea, preferinţa pentru soluţiile directe, chiar dacă aride. O anumită lipsă de haz, severitatea conturelor limpezi ce separă mari zone de alb şi (în special) negru, haşurile monotone, trasate cu grijă pentru evocarea mecanicului, a materialităţii rigide, toate pornesc nu atît din lipsa imaginaţiei, cît dintr-un bun simţ care nu se amăgeşte asupra posibilităţilor tehnice ale tiparului, căutînd un limbaj adecvat, care să nu fie trădat la transpunere. Un surplus de ficţiune ar servi, credem, calităţile acestui tînăr artist.

negoiţă lăptoiu

bordi andrás

Statornicit (din anul 1939) în oraşul Tg. Mureş, pictorul Bordi avea să devină una din energiile reprezentative ale vieţii spirituale din această urbe transilvană. În calitate de custode şi apoi de director al Muzeului de artă din localitate (1940—1971), ca profesor la şcoala liberă de artă, la liceul de artă şi membru activ al filialei mureşene a Uniunii Artiştilor Plastici, a desfăşurat o activitate complexă şi prolifică, manifestînd spirit organizatoric, vocaţie didactică şi reală sensibilitate artistică.
Aici vom insista asupra cîtorva din caracteristicile creaţiei sale. Am nota mai întîi amploarea registrului tematic şi apoi constanta afirmare a viziunii în sfera artei figurative. Mai bine de cinci decenii Bordi a înregistrat cu pasiune şi inspiraţie freamătul spectacolului diurn al vieţii, transpunînd scene de muncă, de încordare sau destindere, chipuri de o impresionantă diversitate a ipostazelor psihologice sau mutaţiile naturii în permanenta ei metamorfoză. Compoziţiile cu scene de muncă se remarcă prin dinamica formelor şi varietatea expresiilor, portretistica relevă un fin interpret al stărilor lăuntrice, discret meditative, iar peisajele redau poezia meleagurilor natale, cînd invadate generos de lumină, cînd animate de tensiunea unor misterioase adumbriri. Privind ansamblul operei sale sesizăm prioritatea imaginilor inspirate din mediul rustic, semn că pictorul a rămas puternic marcat de realitatea primelor impresii, culese din trepidanta lume a satului natal Idrifaia, judeţul Mureş. Opera sa devine astfel o vibrantă frescă a vieţii satului transilvan, reliefîndu-i structurile ancestrale şi vitalitatea.
Căutîndu-şi modalităţile stilistice cele mai adecvate, Bordi a observat că vibraţiile diafane ale acuarelei corespund stării sale temperamentale, bazată pe spontaneităţi, pe rapide intuiţii. Exerciţiul îndelungat l-a impus pe artist între maeştrii genului din arta românească, admirîndu-i şi astăzi (cînd se apropie de vîrsta octogenară) siguranţa şi nervul transpunerii, alături de sintetismul şi eficacitatea mesajului.

barabás istván

Crescut şi format în ambianţa artistică a meleagurilor mureşene şi secuieşti, Barabás István s-a acomodat la vibraţiile unei tradiţii care îmbina preferinţa pentru naraţie cu freamătul unui delicat suflu liric. Pitorescul locurilor întîlnite şi bogăţia unor trăiri inserate în structura unor impresionante datini şi obiceiuri i-au incitat fantezia, oferindu-i generos subiecte demne de a fi transfigurate.
Rigoarea şi disciplina gestului adînc meditat, recomandate de primul său profesor, pictorul Aurel Ciupe, s-au imprimat în adîncul propriei fiinţe şi de aceea opera lui Barabás s-a păstrat într-un netăgăduit cult pentru poetica realului. Un real, însă, revendicat ca sursă pentru o necesară înnobilare — prin culoare — a trăirii. Permanent figurativă, pictura sa a evoluat cu discreţie, lent, către o subtilă decantare a tonurilor, elementele concretului topindu-se în sugestive vibraţii şi aluzii. Peisajul, redat în ample panorame, este animat adesea de dinamica unor siluete de animale (îndeosebi cai în suple desfăşurări) încît imaginile primesc un plăcut aspect bucolic.
Pentru a dovedi capacitatea pictorului de transfigurare a datelor lumii reale, amintim două dintre cele mai izbutite compoziţii. Prima, intitulată *Pădurea fermecată*, este alcătuită din rafinate stingeri tonale de griuri spre verde-albăstrui, care se nuanţează şi intensifică pînă către misterul nocturn, în centrul imaginii apărînd unduioase şi enigmatice făpturi umane, în game vaporoase de galben simfonic. Fine interferenţe tonale întîlnim şi-n cea de a doua compoziţie, *La baie*, unde formele se topesc diafan în imensitatea unor degradeuri de verde. La vîrsta deplinei maturităţi, Barabás István nu numai că-şi păstrează vitalitatea, dar îşi exersează sensibilitatea coloristică spre armonii noi, mai proaspete şi sintetice. Stimulul se pare că vine din popasurile estivale petrecute în ultimii ani în tabăra de la Lăzarea (jud. Harghita).

anca vasiliu

zolcsak sandor

Doar seria, începută în 1975—1976, de desene în cărbune, cerapastel şi crete colorate aduce o viziune mai luminoasă în universul picturii lui Zolcsak Sandor. Ele păstrează aceeaşi siguranţă a compoziţiei, aceeaşi « vedere » intelectualistă a modelului, descompus, analizat şi esenţializat pînă la a deveni o caligramă a mişcării sau a expresiei, dar sînt mai detaşate ca atitudine exterioară şi ca proiecţie a eului lăuntric decît pictura sa cu puternic angajament expresionist. Poate că lipsa de încrîncenare a culorii, prezenţa mai generoasă a albului ce transpare ca o lumină de sub straturile subţiri de culoare şi tonurile pastelate care, suprapuse desenului, fac un modelaj nuanţat, dau impresia unei libertăţi de circulaţie în spaţiul proiectat, senzaţia de eliberare din angoasa şi neliniştile din tablourile în ulei. Fără să ajungă decorativ şi solar, Zolcsak Sandor tinde totuşi, în aceste desene, prin chipurile prinse de vraja reveriei sau în nudurile cu mişcare frumoasă în lumină, către o artă de formula lui Pallady.
Artistul a fost însă şi a rămas un fidel al picturii în ulei. Atît în seria de lucrări abstracte (din perioada 1976—1980) cu compoziţie « Kandinskiană », cît şi în portretele mai vechi şi mai noi, tonurile saturate, în suprapuneri succesive, în contraste violente pe game închise, fac o atmosferă sumbră şi încărcată. Materia picturală e tratată cu sensibilitate în limitele impuse de o construcţie riguroasă, ea însăşi evocînd sentimentul de apăsare, iar aceste date stilistice servesc deplin la conturarea expresiilor, niciodată luminate de armonii interioare, din portrete, şi la definirea mesajului în compoziţii cu valenţe alegorice. « Coşmarul războiului », lucrarea prezentată la Salon, e dominată de o gamă de verzuri albastre invocînd sumbre infernuri de maşinării diabolice, şi de spectrul morţii cu mască de leu dezlănţuit în carnagii. Tema măştilor şi a viziunilor onirice, compoziţiile cu anecdotică ironică (ca seria de personaje văzute din spate) şi, poate, în cea mai mare măsură, portretele vădesc în Zolcsak Sandor un pictor talentat, stăpînit de forţele, încă vii, ale expresionismului.

porzsolt borbála

Pictoriţă şi ea expresionistă, Porzsolt Borbála pare că a împrumutat paleta de culori a soţului ei Zolcsak Sandor; aceeaşi gamă închisă, sumbră, aceleaşi contraste violente surdinizate de infinite serii de griuri-cenuşii, aceeaşi materialitate picturală voit greoaie. Dar, spre deosebire de Zolcsak Sandor, ea proiectează în aceste date cromatice încărcate de semnificaţii vederi de spaţiu deschis, fragmente de realitate anonimă ridicate la rang de viziune fantastică, fie printr-o perspectivă cu racourciuri puternice sau raporturi contrastante în planuri de succesiune imediată, fie prin organizarea acestei realităţi după o dinamică impusă, devenind un spaţiu ce a fost străbătut de un fluid devastator. « Eclipsă », « Baladă », « Cimitir evreiesc » sînt compoziţii în care rapelul la realitate devine minor, formele abstractizate servind unei construcţii fantastice. Viziunea pornită de la asemenea pretexte se extinde, pare a se proiecta asupra întregului univers pe care-l cuprinde transformîndu-l într-o emanaţie de vis sumbru. E o poetică dură, de baladă tragică, o ipostază a lumii văzute în clipa nefastă a intersecţiilor de astre. Imagine de basm nerezolvat şi de tărîm nerăscumpărat încă de lumină, această pictură vădeşte în Porzsolt Barbála o expresionistă angajată structural.

horia horşia

tamas anna

Pe Tamas Anna am întîlnit-o abia în seara de dinaintea plecării noastre din Tîrgu Mureş, proaspăt reîntoarsă de la Göttingen unde deschisese (împreună cu Tamas Klára) o expoziţie de tapiserie (şapte lucrări) şi, respectiv, grafică. După ce-i înregistrasem, însă, « programul » expus la Trienala de scenografie şi scrisesem despre scenografia ingenios concepută şi îndrăzneţ pentru un recital al lui Ilyés Kinga (v. Arta nr. 1/1983), îmi revendicasem obligaţia de a comenta momentul actual al creaţiei artistei care, faţă de raporturile tradiţionale din arta spectacolului — spaţiu scenic / pictură sau spaţiu scenic / arhitectură — pune pe prim plan raportul spaţiu scenic / tapiserie, cît se poate de original din punct de vedere *teoretic*, pentru că, *practic*, construirea spaţiului de joc cu ajutorul draperiilor şi perdelelor (actele sau tablourile pieselor shakespeareene sînt numite *perdeluri* în primele noastre traduceri) este vechi, să spunem, de cînd se montează spectacole teatrale pe scene europene, în structuri arhitecturale mobile sau fixe. Spuneam cu alt prilej că apetenţa lui Tamas Anna pentru scenografie se asociază cu preocuparea (în spiritul epocii) pentru descinderea tapiseriei din plan în spaţiu, cînd *muralnomadul* evoluează spre *obiect textil*. Tamas Anna nu acceptă, se pare, această dezvoltare decît pe temeiul unei necesităţi, unei utilităţi, unei eficienţe care să justifice, să susţină, să sporească virtuţile de expresie ale textilelor. Tamas Anna a acumulat cîţiva ani de experienţă în scenografie, unde debutase în 1974, ceea ce îi asigură o anume certitudine şi îndrăzneală în conceperea montărilor teatrale, beneficiind, de obicei, de solicitudinea regizorilor şi de acceptarea actorilor. Aşa fiind, lumea teatrului i-a devenit familiară, iar metafora scenografică, cu toate implicaţiile travaliului în echipă, captivantă. Avea în pregătire — cînd ne-am întîlnit — un spectacol cu Leonce şi Lena, în regia lui Tompa Gábor şi monologul despre viaţa actriţei Jászai Mari, în regia lui Kincses Elemér, pentru care proiecta o serie de variante, în care spaţiul de joc urma să fie configurat dintr-un « păianjen » de cortine transparente contrastante (alb-gri-negru), intervenind cu un subtil joc de lumini şi studiind şi posibilităţile de a pune în mişcare, pentru senzaţii şi impresii olfactive, parfumuri. Cum nu am avut, cînd redactam aceste rînduri, nici o relatare despre premierele spectacolelor, îi solicitasem telefonic informaţii noi, pe care artista ne-a invitat... să le procurăm personal în faţa locului, ceea ce ne-am şi propus. În schimb, ne-a destăinuit alte preocupări actuale, din domeniul strict şi tradiţional al tapiseriei. A primit recent comanda unui important ansamblu de patru mari tapiserii pe tema anotimpurile şi cum, pentru această elevă a Penelopei şi a lui Arachne, meşteşugul ţesutului pare să nu mai aibă taine, principala grijă o constituie reuşita configurării în scriitura fibrelor textile unei unice metafore, unei sinteze capabile a exprima simultan anotimpurile naturii şi anotimpurile vieţii umane.

barabás eva

Prin deceniul şapte se discuta la noi, cu un interes sporit, despre *pictura narativă* sau *naraţiune* în imaginea picturală. Nu era vorba desigur, despre o descoperire a modurilor contemporane de configurare, ci mai degrabă despre o reevaluare în spirit contemporan a unor procedee de mult omologate, o reevaluare la care contribuiseră un Dimitrie Grigoraş (cu referirile sale la vechile noastre fresce şi la cultura populară), un Gheorghe Vrăneanţu (cu referiri bruegheliene) sau un Ştefan Ştirbu (care reconsidera estetica picturii naive). În aceeaşi direcţie s-a situat, cu amprenta sa personală, Barabás Eva încă de la debutul din anul absolvirii institutului clujean de artă, 1968, rămînînd fidelă, de-a lungul timpului, acestei atitudini care nu avea în vedere o modalitate, ci *modalitatea* de configurare convenabilă şi prielnică conjuncţiei dintre idee şi formă. Prin forţa împrejurărilor, cu timpul, interesul pentru dezbaterea despre pictura narativă a scăzut. Ceea ce nu înseamnă că el nu poate reveni pe primul plan al comentariilor cînd *narativul* caracterizează opera unui artist. În texte consacrate pictoriţei, au fost evocate uneori posibile modele culturale — de la El Greco, de pildă, la Dali. Cel puţin în aceeaşi măsură, dacă nu şi mai mult, ar putea fi evocate, credem noi, atitudinea, spiritul, ambianţa *Secession* sau *Jugendstil*, epoci şi curente redescoperite şi reevaluate şi ele în a doua jumătate a secolului. O asemenea evocare ne-a fost sugerată la întîlnirea cu numeroasele lucrări din atelierul artistei, alcătuind în ansamblu un univers bogat şi captivant de naraţiuni, dar şi de forme şi culori prin care fiinţează naraţiunile. Pentru o sistematizare a impresiilor şi a analizelor, nu ni s-a părut neprielnic, dimpotrivă, apelul la unele date ale metodologiei literare. Şi ne-am permis să distingem cîteva dintre *clasele* de *unităţi* ale naraţiunii, practicate în pictura lui Barabás Eva, printre care: *fapte* şi *acţiuni*, *obiecte* şi *personaje*, secondate de *informaţii* necesare localizării în timp şi spaţiu. Spaţiile sînt situri imaginare (chiar dacă uneori conţin elemente recognoscibile de peisaj sau arhitectură cu o adresă exactă). Timpul este un timp suspendat, istoric, legendar, mitic sau sugerează doar proiecţia faptelor, a personajelor, a peisajului în mit, cum se întîmplă, de pildă, în tabloul « Oamenii Deltei ». O asemenea proiecţie facilitează organizarea compoziţiei, dispunerea personajelor şi a obiectelor într-o ordine scenografică, spectaculară, de ritual profan, prielnică vehiculării unor semnificaţii simbolice şi alegorice. Naraţiunea se realizează de obicei prin *reprezentare*, evenimentele fiind surprinse în desfăşurare, desfă-

https://biblioteca-digitala.ro

şurarea solicitînd uneori mai multe reprize, în dipticuri sau tripticuri. Reprezentarea cuprinde totalitatea evenimentelor naraţiunii, armonios înlănţuite, atenţia privitorului fiind suscitată în aceeaşi măsură de ceea ce se spune şi de cum se pictează ceea ce se spune, pe planuri atît de diferite, cum sînt reprezentările vieţii la Histria, exodul Ciangăilor sau lumea Deltei. Barabás Eva a reuşit să-şi fixeze un cîmp de acţiune şi să-şi cizeleze un mod de acţiune fertile şi inepuizabile pentru un program de durată.

kiss miklós

În atelierul, în curs de amenajare, în noul local, şi el în curs de renovare şi restaurare, Kiss Miklós procedează la montarea instalaţiilor diverse de care are nevoie un sticlar ce-şi respectă meseria (atitudine atît de obişnuită în filiala tîrgu-mureşană încît o înregistrăm ca loc comun). N-am văzut, deci, lucrări aici produse, dar o serie de obiecte foarte variate au fost adunate în atelier, ceea ce ne-a facilitat să cunoaştem mai bine activitatea artistului, aria lui de preocupări, cu satisfacţia că obiectele ce-l recomandau, distingîndu-l, la ultima quadrienală a artelor decorative şi la trecuta bienală a tineretului de la Cluj-Napoca, fac parte dintr-un program pe cît de temeinic elaborat, pe atît de serios racordat mişcării artistice actuale, pe două coordonate ale ţelurilor urmărite: originalitatea care implică jocul în procesul creaţiei şi satisfacerea consumatorului convins că are nevoie de rezultatele acestui joc care iau forma obiectelor din mediul nostru de viaţă, utile şi, relativ, inutile. Kiss Miklós, în şapte-opt ani (a absolvit institutul de arte la Cluj-Napoca în 1973), lucrînd la P.I.C.H. Prodcomplex din Tîrgu Mureş, unde artistul trebuie să se adapteze abil funcţie de comenzile întreprinderii, a conceput şi executat mai bine de 250 prototipuri pentru obiecte diverse — corpuri de iluminat, servicii de masă, vase decorative etc. etc. Travaliul i-a menţinut treaz interesul pentru investigarea materialului, pentru virtuţile de expresie ale sticlei, decantarea calităţilor materialului, colorarea în masă şi efectele cromatice, combinarea cu alte materiale — ceramică, metal, exploatîndu-le de la forma elementară a sticlei suflate, la vitraliul executat după reguli medievale. Jocul fanteziei, al neostenitei invenţii a acestui artist, se întemeiază astfel, tot timpul, pe certitudinile unui meşteşug stăpînit cu seriozitate.

kemény árpád

Avînd la dispoziţie un număr important de « martori » şi « modele » destul de diferite, machete, schiţe de decor şi de costume şi, bineînţeles, fotografii concludente, din spectacole, am reuşit, împreună cu artistul, să reconstituim măcar o parte din drumul parcurs, în două decenii de activitate, de acest scenograf talentat, care a semnat circa 80 de spectacole pînă în prezent. « Nunta însîngerată » de Garcia Lorca, în regia lui Kincses Elemér pe scena naţionalului mureşan, premieră în 1978: un spaţiu scenografic desemnat, delimitat şi compartimentat — în desfăşurarea reprezentaţiei — printr-o serie de moduli paralelipipedici executaţi din stinghii vopsite în alb, ceea ce asigură o ambianţă aerată, de o simplitate nobilă fără a stingheri convenţiile limbajului teatral, dimpotrivă, actorii pot evolua cu dezinvoltură, spectatorul are impresia că s-ar afla în faţa unei arene de coride — metafora scenografică a acestei viziuni regizorale. Un spectacol mai vechi, « Peer Gynt », la teatrul din Sfîntu Gheorghe, în regia lui Kiss Attila, premiera în 1972: construcţie sumară dar savantă, din cîteva practicabile, prin care sînt conturate ipostazele fixe, stabile ale spaţiului de joc, şi o imensă reţea de plasă flexibilă, coborînd din tavan, prin care se realizează ipostazele mobile şi modificabile (reprezentarea valurilor mării, de pildă), ceea ce imprimă metaforei, în cele din urmă, un caracter complex, metafora acordîndu-se problematicii textului lui Ibsen. Sau un spectacol mai recent, « Regele Lear », la Tîrgu Mureş, în regia lui Kincses Elemér, premiera în 1980: un spaţiu construit din panouri de aluminiu, implantarea lor delimitînd aria de joc, de forma unei elipse căreia îi corespunde un cerc, o imensă coroană alcătuită tot din panouri de aluminiu, suspendată în zona superioară a scenei şi care are o funcţie simbolică, desfăşurarea acţiunii, declanşarea conflictelor, repercusiunile soluţionării lor tragice petrecîndu-se sub povara simbolului acestuia crăiesc. Aria de joc are de asemenea funcţii simbolice, elipsa iniţială, solid şi echilibrat străjuită de panourile metalice, este deteriorată în timpul consumării evenimentelor, prin jocul panourilor, transformîndu-se într-un fel de labirint. Ne-am oprit la aceste cîteva exemple care ni se par concludente pentru profilul artistului. Astfel, deşi de formaţie picturală, Kemény Arpád (a absolvit institutul la Cluj-Napoca în 1962, unde a fost elevul lui Ciupe la pictură şi al lui Kadar la desen) s-a manifestat, încă de la debut, în teatru, în anul absolvirii, nu ca un pictor de decoruri, ci ca un adevărat constructor de spaţii scenografice. Paleta constituie un element important (virtuţile de colorist şi de desenator ale artistului se vădesc în executarea schiţelor de costume), dar subordonat viziunii arhitecturale, aceasta, de altfel, dîndu-i satisfacţia conceperii unor « edificii » imaginare şi aducîndu-i şi confirmarea reuşitei (dacă vom aminti că în 1980 Kemény Arpád a obţinut premiul A.T.M. pentru scenografie).

nemes irén

Cum nu deţineam decît foarte puţine informaţii despre Nemes Irén (deşi pictoriţa expune de mai bine de patru decenii — a debutat în 1939), doream să-i vizitez atelierul. Impactul cu operele — de la cele datînd de prin anii '50 la unele recente, executate în 1981 (şi ne referim, desigur, numai la ceea ce a rămas în colecţia artistei) — s-a arătat a fi revelator şi, spre satisfacţia noastră, ne-a confirmat impresiile procurate de numărul restrîns de lucrări, trei-patru, pe care le-am văzut la diferite ediţii ale salonului judeţean mureşan. Fără să fi fost cîndva « cap de afiş », Nemes Irén s-a afirmat cu discreţie în mişcarea artistică (deschisese odinioară cîteva expoziţii personale la Tîrgu Mureş, Cluj-Napoca, Oradea, Zalău şi participase la expoziţii de grup la Constanţa, Craiova, Cluj-Napoca), situîndu-se în rîndul artiştilor care ştiu să susţină şi să împlinească, prin propriile experienţe de viaţă şi de artă, un program al obştei creatorilor de frumos. A practicat şi practică genurile tradiţional constituite — portret, peisaj, natură moartă, uneori scene cu grupuri de personaje surprinse în acţiune — care reflectă o viziune proprie asupra lumii caracterizată de configurări în imagine intens expresive. S-ar putea spune că Nemes Irén realizează o sinteză între două direcţii care, de fapt, nu se exclud: plein-air şi expresionism, ambele direcţii fiind frecventate în Transilvania ultimei jumătăţi de secol. A pornit de la pictura de plein-air şi, captivată de intensitatea luminii care accentuează formele atenuînd detaliile şi provoacă un joc al umbrelor colorate, a ajuns la deformări şi exagerări ale reprezentării obiectelor (sau elementelor) investindu-le cu viaţă interioară, combustie interioară, susţinută de tuşe nervoase ale pastei aşternute pe pînză. Imaginea este o oglindire a realului, o oglindire subiectivă, determinată deci de trăirile, stările sufleteşti ale autorului care pot să treacă de la confortul calm al unei ambianţe de interior (o natură moartă cu filodendron, de pildă) la vitalitatea inconfortabilă a peisajelor dramatice ale colinelor Bedenilor, unde ambianţa rurală sugerează învecinarea cu mitul (« Balada caselor bătrîneşti », de pildă).

balázs imre

Trecînd pragul atelierului lui Balázs Imre în absenţa artistului (dar cu încuviinţarea sa), ne-am aflat într-un univers pictural condensat, concentrat, pentru noi familiar de mai bine de un deceniu. Reîntîlnirea a însemnat, însă, o redescoperire a acestui *dramaturg* a culorii şi al formei, a universului său în continuă încrîncenată devenire — cum depun mărturie numeroasele tablouri care acoperă pereţii sau care stau stivuite ordonat, lucrări definitive, în curs de execuţie, stadii părăsite, încercări . . . Cercetîndu-i temeinic activitatea, Borghida István publică în 1982 un serios studiu monografic (în remarcabila colecţie Galeria Kriterion). Regretatul istoric şi critic de artă distinge, funcţie de ideatica lui Balázs, de evoluţia temelor picturii sale, factura stilistică şi structura limbajului, trei perioade pe care le delimitează cu precizie: 1961—66 (a debutului, a premiselor a proiectelor), 1966—1977 (a marilor cicluri istorice şi culturale — Doja, Shakespeare) şi de după 1977 (cînd, în plină maturitate, Balázs dezvoltă, cu semnificaţii noi, preocupări mai vechi, reorganizate în seria maternităţilor, a porţilor, porţile secuieşti care-i evocă locurile natale şi timpul copilăriei — s-a născut în 1931, pe plaiurile Harghitei, în comuna Satumare — şi îşi continuă, în acelaşi timp, periplul shakespearean).
Simplificînd lucrurile, cu scopul unei succinte caracterizări, vom observa, în anii de debut, preocupări pentru armonii geometric-clasicizante ale formelor înlănţuite în compoziţie, astfel ritmată, dar şi interesul faţă de psihologia modelelor portretizate (« Lili », « Actriţa »), lucrări care astăzi ne par că abia disimulează efortul de reţinere a unei energii a autorului ce nu va întîrzia să fie transferată materiei picturale înseşi, conduse apoi, îndrăzneţ, pînă în pragul informalului. Materia eliberată, descătuşată, organizată aproape aleatoriu, ar putea constitui chiar tema picturii, prezentîndu-se pe sine ca atare. Balázs însă îi caută sau o concepe în funcţie de relaţiile cu o *idee*, relaţii intime, de comunicare biunivocă, în sensul că (dacă-l citām pe Jacques Claret) calitatea *formei* amplifică *ideea* care generează această *formă*. Ideile există în contingent, Balázs le materializează în sugerări de dramatice peisaje, în expresia dramatică a portretelor adesea generice. Intensităţii dramatice a pictorului îi apar convenabile, corespunzătoare situaţii umane şi condiţii umane limită oferite de istorie (concepînd astfel scenariul ciclului « Doja ») sau de beletristică (însuşindu-şi scenarii shakespeareene: « Hamlet », « Ofelia »). Cu timpul, armoniile cromatice devin tot mai subtile, materia picturală mai rafinată, păstrîndu-şi neştirbită intensitatea expresiei (« Femeie cu crizanteme », « Femeie cu floarea soarelui », « Cina » ş.a.). Ciclul shakespeareean e continuat, « Lear şi Cordelia », însă, tabloul datînd din 1981, se desprinde oarecum de lumea genialului scriitor şi pare să aparţină mai ales lumii pictorului: *ideile* sînt, în primul rînd, ale sale, izvodite de propria-i experienţă. Acum artistul redescoperă, cu nostalgie sau cu dureroasă tandreţe, dar şi cu semnificaţii anteice, spaţiul copilăriei (« Poarta mică », 1979). În fine, dacă portretelor executate în anii 1961—63 le vom asocia altele, ulterioare (« Autoportretul » din 1975, portretul din 1978 al lui Nagy Pál sau portretul lui Borghida, pe care l-am văzut în atelier), vom spune că, dramaturg al culorii şi formei, Balázs este deopotrivă un dramaturg al existenţelor umane şi unul dintre pictorii de seamă ai generaţiei sale.

kuti dénes

Fără a echivala o vizită în atelier, întîlnirea noastră cu Kuti Dénes la sediul filialei şi în spaţiul salonului judeţean unde avea expuse cîteva lucrări (ca şi întîlnirile cu alţi artişti tineri), a primit caracterul unui schimb de informaţii şi păreri (dezvoltate şi de cercetarea unor lucrări pe care Kuti le-a adus special pentru noi) astfel destul de substanţial, în ciuda răstimpului foarte scurt ce l-am avut la dispoziţie. Substanţial, spunem noi, datorită mai ales calităţii lucrărilor prezentate, seriozităţii meşteşugului bine stăpînit şi atitudinii mature a artistului faţă şi de vocaţie şi de lucrul său. Originar din Cluj-Napoca, născut în 1952, Kuti a absolvit institutul clujean în 1976, în 1977 deschizînd la Sovata, unde îşi desfăşoară activitatea, prima expoziţie personală, figurînd, deopotrivă, în anii următori la saloane bucureştene. În momentul actual Kuti practică cu adresă un *realism acuzat* permiţînd luarea în posesie a realului mai intens decît reflectarea tradiţională, oglindirea acestuia în imaginea sensibilă. S-ar putea spune că imaginea realizează aproape o *echivalare* a fragmentelor de natură sau a obiectelor reprezentate, ceea ce îi asigură artistului posibilitatea, pe de o parte, de a investi *trompe l'oeil-ul* cu sarcini expresive şi simbolice noi, personale, pe de alta de a folosi o meşteşugită gradare valorică fie pentru sugerarea unei succesiuni de planuri secundare, fie pentru mimarea mişcării sau a multiplicării obiectelor ca într-o reverberaţie muzicală. De aici pornind, pare ademenitoare proiectarea *intervenţiei* artistului în natură, în peisaj, cu tot cortegiul de semnificaţii al intervenţiei, dar şi restaurarea şi reevaluarea virtuţilor expresive ale *realismului* în arta contemporană. Există, deci, suficiente premise pentru conceperea şi împlinirea unui riguros şi fructuos program de creaţie.

françois pamfil

bàlint károly

Bàlint Károly se numeşte sculptorul care ne-a deturnat vreo cîţiva kilometri cu destinaţia Leordeni, comună natală în care şi-a construit un impozant atelier străjuit la intrare de jumătatea superioară a unui cetăţean (scara 1/1) de ciment ce scrutează pe sub cozoroc viitorul de pe înălţimea unui soclu realizat prin asamblarea unor frumoase pietre de rîu. Lucrarea — de diplomă, cum vom avea prilejul să aflăm — s-a bucurat de o binemeritată vogă marcînd în respectivul 1960 un debut promiţător. De aici, mijloacele de expresie ale artistului au cunoscut un constant proces de sublimare pentru a culmina acum cu marmora funerară intitulată « Despărţire », pe care o reproducem cu regretul de a nu găsi loc şi pentru tragica poveste care ar da cititorilor cheia de lectură a lucrării. În rest portrete feminine şi nuduri polisate cu delicii nu tocmai misogine de bărbat aflat în floarea vîrstei şi a capacităţilor de efort.

octavian cosman

La sediul filialei am privit cîteva pînze ale mai junelui *Octavian Cosman*, venit recent să întărească echipa de pictori de aici. Cu o culoare de bună calitate desfăşurată pe planuri largi, articulate pe suportul unui desen cu o tehnicitate deliberată, în lucrările mai vechi, Cosman parcurge, în piesele mai recente, o experienţă expresionistă, torturînd anatomii în cîmpuri de o rugoasă, carbonizată parcă materialitate. În antiteză cu maiestoasele construcţii geometrice din registrul superior, ele se citesc ca un memento, nereuşind totuşi să ne răscumpere regretul abandonării zonei mecanismelor picturale din « arlechinii-icari ».

bob józsef

Şi la Tîrgu Mureş — cum am avut prilejul să constatăm văzînd lucrările tînărului *Bob József* — foto-pictura de factură 'pop cîştigă adepţi, îmbogăţind peisajul general al căutărilor de limbaj. Cum se ştie un asemenea fel de « a vedea » presupune nu numai existenţa unei disponibilităţi, vorba confratelui Drişcu, « politehnice » dar şi o înzestrare naturală cu darul acelei « bravura del tocco » cum numea Velazquez un anume aplomb al gestului cu penelul. Cîteva instantanee ale reportajului-ciclu intitulat semnificativ de pictor « Cotidian » ne-au convins că se află în posesia acestor calităţi îndreptăţindu-ne să aşteptăm în viitor un efort mai mare în direcţia găsirii unui mod mai personal al acestui discurs deliberat anonim.

zagyva lászló

Sculptorul *Zagyva László* a avut şansa nu numai artistică de a fi mecenat încă de la începutul carierei cu un ansamblu monumental, destinat pieţei noului teatru din localitate, probă de capacitate trecută credem cu o oarecare grabă. Căci, avînd de imaginat pe tema « Artele », artistul a optat pentru un ansamblu de patru figuri semişezînde amplasate la diferite cote, figuri insuficient decise între static şi mobil a căror ternă masivitate şi pachidermică încărcare a membrelor terminate prin amputare anulează graţia elementar necesară unor asemenea subiecte. Recuzita simbolică menită să le numească devine prin aceeaşi hipertrofiere aproape imposibil de citit iar relaţia cu gestul inexplicabilă. Tot pripită ni s-a părut aici şi alegerea materialului (bronz) pentru un sistem de forme deduse din bloc şi deci oricum mai realizabile prin cioplire, alternativă care ar fi dus poate la o anume unitate cu relieful spaţiului de amplasare. Alte lucrări văzute în atelier ne-au informat de calităţile insuficient exploatate pînă acum ale acestui tînăr artist dotat cu o evidentă forţă.

erdei anna

În acelaşi atelier planşele unei de asemenea tinere graficiene *Erdei Anna* realizate cu probitate şi gust şi manifestînd un cert apetit pentru ilustraţii exersat în tehnici diverse. Într-o linogravură de dată mai recentă (« Datini de nuntă ») am găsit datele unui efort de concizie care vor duce, în măsura în care balastul rezolvărilor mai comun-decorative va fi aruncat peste bord, la un plan mai complex şi superior de probleme.

andrei pintilie

albert lászló

Înşelător abstracte tablourile lui Albert Lázsló sînt ciudate aspecte mărite ale realităţii celei mai banale. Ochiul artistului, ca o puternică lupă, ne face să vedem fărîme din lumea ce ne-nconjoară tăcut şi anonim: spuma caimacului de cafea, prundişul din albia unui rîu, o pajişte punctată de galbenul păpădiilor, structuri cristaline ori « şarpanta » unei frunze, scoarţa de copac — toate motive extrem de precise, aglomerate, deconcertant de aproape de noi. Aşa trebuie să vadă lumea — de o va « vedea » în sensul pe care-l dăm acestui cuvînt noi oamenii — o muscă de un centimetru pentru care o crăpătură ia proporţiile unei falii geologice care trebuie « survolată » pentru a ateriza dincolo.
Interesanta propensiune spre microscopic a lui Albert László ne dezvăluie o lume pe care, uşor uimiţi, ne-am fi putut-o imagina, paradoxal, dar numai în aparenţă, şi fără imaginaţie. Dacă Leonardo « citea » în petele de umezeală de pe un zid vechi o bătălie la care participă sute de personaje în cele mai variate atitudini, Alber /ászló vede, cu remarcabilă precizie, doar pata de umezeală, varul umflat de apă şi cele mai fine crăpături ale zidului. Fără să fie hiperrealistă, pentru că prezintă halucinante detalii ce nu ajung să compună un întreg figurativ, pictura lui Albert László nu-i totuşi nici abstractă; ea subliniază mai degrabă (şi am adăuga, aproape didactic), statutul ambiguu al percepţiei: putem vedea în egală măsură într-un tablou hărţi de continente sau pete de culoare, pietricele ori forme în spaţiu ce doar seamănă cu ele.
În calitatea sa de creator Albert László e obsedat de o « metodică » a ciclurilor prin care încearcă să epuizeze posibilităţile ce i le oferă tema aleasă. Acest mod poate prea sistematic de a privi lucrurile conduce uneori spre elaborarea unor simple variante care diferă, de exemplu, prin gama cromatică sau doar prin accentuarea ori suprimarea materialităţii obiectelor reprezentate. Uşoara monotonie a « sondajelor » sale într-un univers atît de complex dispare în tablouri de autentică vigoare picturală unde, în cîteva linii şi culori, Albert László încearcă, subiectiv, să surprindă « schema » dinamicii vîntului şi a ploii.

nemes lászló

În atelierul lui Nemes Lászlo cîteva lucrări ne-au permis să ne formăm o opinie asupra evoluţiei sale artistice din ultimii ani. De la o etapă anterioară, în care predomina culoarea densă şi gamele cromatice întunecate, Nemes a evoluat spre o pictură mai subtilă în culoare şi desen. În portrete, nuduri sau flori artistul alternează sensibil porţiuni pictate figurativ — dar după un tip de stilizare a formelor care-i este propriu — cu zone în care apare un fel de frotaj pictural de griuri care, pe lîngă efectul pur plastic, dau imaginii o încărcătură emotivă specifică.
Am putea vorbi aproape despre o tehnică aparte care îmbină vibraţia cromatică (valoraţia culorii, calităţile deosebite ale tuşei) cu o inventivitate grafică egală (zgîrieri în pastă etc.). Figurile în teracotă, unele de mari dimensiuni, pe care Nemes László le-a creat în ultimul an vădesc de asemenea preocuparea pentru decorativ şi pentru diversele efecte de interpretare formală (tăieturi, decupaje, zgîriere, polisare).

https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

horia horșia

Ana Iliuț (Simeza)

Expoziția Anei Iliuț (a șasea personală) *modifică* dezvoltîndu-l, completîndu-l, profilul bine *știut* al artistei care, de la debutul de la anuala de stat din 1949, s-a manifestat consecvent ca grafician, ca gravor mai exact (deși la Iași studiase *pictura* cu Octav Băncilă). Un gravor cu o factură stilistică personală, recognoscibilă, ușor de identificat — cum se vădea în saloanele noastre de grafică unde ocupa totdeauna un loc distinct prin *segmentele* de realitate poetic reflectată și aparținînd unui univers de idei și sentimente, de forme și de ritmuri bine structurat în jurul omului și omenescului. Antropocentrismul acestui univers, de un tonus vital, conținut și exprimat, contaminant la lectură, făcea ca gravurile Anei Iliuț să fie consecvent omologate programelor de omagiere a condiției umane — femeia, lumea copilăriei, a muncii și a sărbătorii, mai ales din spațiul rural, cu permanențele lui anteice, cu nostalgiile procurate comportamentului urban, un spațiu al *vetrelor* spre care aspirăm fără a-l mai putea recupera, un spațiu *ideal*. Acestui univers îi aparțin (nici nu e necesar să mai arătăm) și majoritatea xilogravurilor recentei expoziții («Țesătoare», «Naiul», «Frumoasele duminici», «La pepeni» etc., etc.). Cristalizată prin exercițiul îndelungat al inciziilor în placa de lemn, factura stilistică se întemeiază astfel pe virtuțile de expresie ale efectelor tehnicii xilogravurii. Ana Iliuț păstrează robustețea liniilor acestui limbaj pe care îl dezvoltă prin decantări subtile. Decantările transformă conturele, o bună parte a acestora, într-o textură complexă, a raportului pozitiv/negativ, în care nu atît liniile se evidențiază cît suprafețele, formele constituite în cuprinsul suprafețelor. Compoziția rezultă dintr-un șir de relații dintre forme, ceea ce permite și utilizarea, spunem, cu necesitate, a tentelor cromatice. Pe nesimțite xilogravura își însușește virtuți picturale. Deși nu era obligatoriu ca Ana Iliuță să evolueze spre pictură, la care nu a renunțat de fapt niciodată, dar pe care a început să o expună abia în ultimii ani, la saloanele municipale, pentru ca acum să ne înfățișeze un ansamblu de picturi, spunem concludent (asociindu-i și o serie de guașe, acuarele, desene din recenta personală), pictura este tehnica ce contribuie la modificarea profilului artistic. Universul Anei Iliuț rămîne același, totuși opera sa nu se amplifică numai printr-o contribuție de tehnică artistică. Tehnica picturii îi prilejuiește artistei o altă modalitate de a-și apropia și de a cerceta realul, mai directă, mai *realistă*, am fi tentați să spunem, decît tehnicile gravurii (a se vedea, de pildă, pe de o parte, xilogravura «Harpă» și, pe de alta, picturile «Orchestra», «Violoncel», «Violine», «Serată muzicală»). Prin intermediul materiei picturale, a tentelor cromatice și a amestecului fizic, Ana Iliuț, de pe aceeași poziție a reprezentării *aparențelor realului*, deci de pe o poziție tradițională se poate spune, caută și exaltă materialitatea, *calitățile materiale ale realului*. Demersul său realizează o mai accentuată aplecare spre *natură*, nu spre genul acreditat al peisajului (se pare niciodată practicat de artistă), ci spre diversitatea obiectelor și produselor (de la flori și fructe la ceramică și pești) care, asociate în compoziții după modelul organizării spațiului ambiental intim, al habitatului, se supun intenției de a exprima vitalitatea naturii și bucuria de a trăi. Astfel, pictorul Ana Iliuț, ca și gravorul, omagiază prin artă condiția umană.

Nicolae Blei (Eforie)

Două se arată a fi problemele principale care suscită interesul la analiza picturii lui Nicolae Blei: aceea a *reprezentării* în materie picturală și aceea a *organizării* materiei picturale în imagine. Un tablou sau cîteva, expuse la saloane (începînd din 1975 artistul participă cu regularitate la expozițiile bucureștene colective) ne puteau recomanda un investigator al aparențelor materializate în priveliști răsărite, parcă, sub «miracolul polenului cernut în văzduhul triumfal al îndelungilor toamne» — ca să-l cităm pe Liviu Oprescu din catalogul primei expoziții personale. Expoziția, în ansamblul ei, nu infirmă primele impresii, dimpotrivă, le justifică, dar mai ales oferă argumentele temeinice ale unui univers și edificiu pictural. Blei este un pictor al aparențelor, aparențele sînt poetizate în expresia picturală, poezia e virtual deținută de motiv, motivul solicită opțiunea artistului pentru anumite game cromatice și pentru anumite modalități de modulare a tentelor. Un pictor, deci, situat pe o linie tradițională a peisagisticii noastre, învecinat, s-ar putea spune, cu Traian Brădean, care i-a fost de altfel profesor, dar și cu un Mihăilescu Craiu, de pildă, aparținînd, prin urmare, unei mai mari familii artistice. *Motivul* pictural din repertoriul iconografic al lui Blei este obișnuit, comun, la îndemînă, furnizat de contemplarea naturii, de intersecția acesteia cu așezări rurale pe care le inundă cu vegetație, un motiv mai degrabă umil decît majestuos. Reprezentat ca atare ar avea prea puțin de exprimat, de comunicat. Expresivitatea, însă, este realizată prin organizarea materiei picturale. Configurările determină dezvoltarea subtilă a trecerilor de la o tentă la alta, de brunuri de predilecție sau de infinite griuri încălzite în care conturele tind a se topi păstrînd sugestia obiectului. Reprezentările se asociază într-o înlănțuire logică, aceea a orchestrărilor simfonice, fapt ce proiectează imaginea într-o aură de ecouri cromatice și muzicale în același timp. Ecourile scot propriu-zis motivul din anonimat conferindu-i identitate poetică. Un asemenea tratament nefiind propriu doar peisajului, cum dovedesc naturile moarte cu flori, putem spune că el caracterizează, în general, pictura lui Blei. Iar dacă nu am ține seama de reprezentarea figurativă, am putea spune că organizarea materiei picturale în imagine și-ar fi suficientă sieși. Șansa reușitei îi este oferită astăzi lui Nicolae Blei de vecinătatea experienței abstracționiste, vecinătate care îl distinge în familia tradiționalistă căreia de fapt îi aparține.

Lucreția Ionescu (Galateea)

Frecvența cu care Lucreția Ionescu deschide expoziții personale, la interval de doi-trei ani, începînd din 1967 (artista absolvise în 1948 Academia de arte frumoase), este o dovadă nu numai de vitalitate, ci mai ales de inepuizabilă forță creatoare. Universul acestei pictorițe, spuneam comentînd expoziția sa de acum doi ani, deschisă tot la Galateea, este o reflectare a lumii înconjurătoare, reflectare restituită în pictura de șevalet, în genul practicat de predilecție, peisajul. Relația dintre priveliștea propriu-zisă și reflectarea ei este, în mod constant, de fidelitate. Vom reține mereu spiritul locului dacă nu chiar identitatea lui. Modalitățile de configurare ale pictoriței se pot revendica oarecum arsenalului bine structurat al limbajului impresionist. Oarecum, pentru că pictorița nu este tentată de aparențele trecătoare, de înfățișările determinate de atmosferă și lumină, ci de permanențele definitorii ale unui sit de care luăm cunoștință, însă, prin ipostazele surprinse de pictoriță la un anume moment dat. Expozițiile sale ne fac astfel părtași călătoriilor și popasurilor acestei neostenite investigatoare, de la Tulcea la Haga, de la Botoșani la Praga, de la Giurgiu la Veneția ș.a.m.d. În aceste peripluri Lucreția Ionescu se arată a fi un ghid autoritar, obligîndu-ne să vedem cu propriii săi ochi și prin prisma propriei sale sensibilități, obligație convenabilă pentru că priveliștea este totdeauna o tonifiantă sărbătoare. Autoritatea este justificată de personalitatea pictoriței, de forța ei de a configura, de vitalitatea configurărilor înfăptuite. În această situație este dificil, dacă nu nepoliticos, să așteptăm sau să surprindem modificări de atitudine, de viziune, de factură a execuției. Lucreția Ionescu este consecventă cu sine însăși și deține suficiente resurse pentru a evita monotonia repetiției. Totuși vom putea spune că recenta sa expoziție se impune prin alcătuirea ansamblului, prin coerența acestei alcătuiri în care prevalează imagini de o construcție simplificată, esențializată și cu atît mai elocvente. Calitatea primă a acestei picturi rămîne sinceritatea, sinceritatea unei confesiuni carei implică nedezmințit încrederea în viață.

Ileana Codreanu (Căminul Artei, parter)

Chiar dacă nu spunem cu orice preț o noutate observînd că *tușa* este pentru Ileana Codreanu o *tehnică* de analiză a *materialității* și de construcție a *formei*, nu renunțăm la a sublinia lucrul acesta, pentru că modul de a modela cu subtilitate, cu suplețe și forță în același timp este o statornică trăsătură caracteristică a facturii pictoriței cu repercusiuni asupra imaginii pictate. Nu spunem cu orice preț o noutate pentru că factura aceasta îi este proprie de decenii. Dar tocmai practica îndelungată i-a asigurat pictoriței un notabil grad de dezinvoltură a execuției, ceea ce face ca, oricît de elaborată, imaginea pictată să aibă o captivantă prospețime. Ileana Codreanu se situează firesc pe o linie tradițională a picturii noastre, frecventînd, dintre genurile acreditate, de predilecție peisajul și natura moartă ca elemente aparținînd aceluiași univers al reflectării. Reflectarea este trăită și înregistrată, surprinsă în imediata apropiere sau lăsată să se deruleze funcție de o succesiune clasică perspectivală a planurilor. Tușa nu se supune acestei succesiuni, ea nu depinde de apropierea sau îndepărtarea motivului, de dimensiunea sau reducerea la scară a obiectelor incluse în compoziție. Ea surprinde obiectele analizîndu-le materialitatea: nuferii dintr-un segment de univers acvatic, rotunjimea merelor dintr-o natură moartă; și restituindu-le forma, construind-o: un platou de faianță, o oală de ceramică, trunchiurile copacilor, structura bărcilor etc., etc. Tușa definește obiectul. Ea poate fi generoasă, calmă și largă, segmentată, repetată, fărîmițată, nervoasă. Prin intermediul tușelor se realizează deopotrivă și concomitent desenul unei compoziții și structura cromatică a acesteia, vibrată și cu reverberații umplînd spațiul de recepție al privitorului. În felul acesta Ileana Codreanu marchează cu o notă personală spectacolul naturii, un univers în sine și un univers de simțăminte mereu nou și inepuizabil.

mihai drișcu

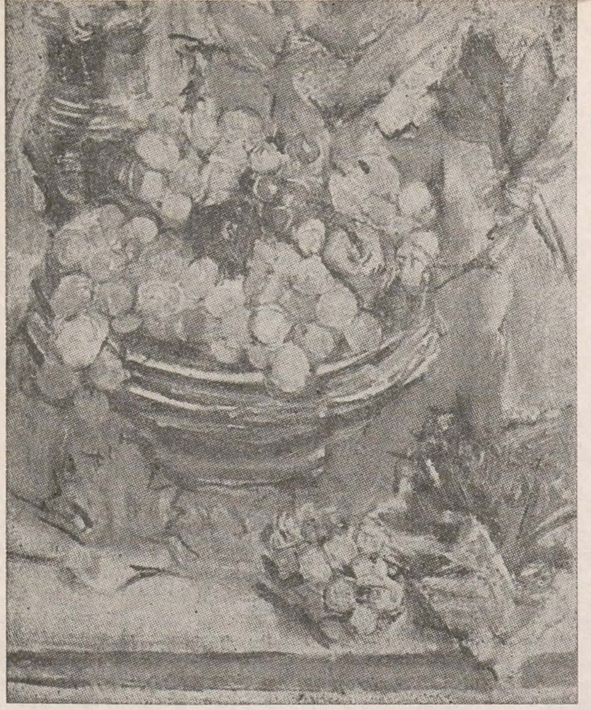
Bela Crișan (Simeza)

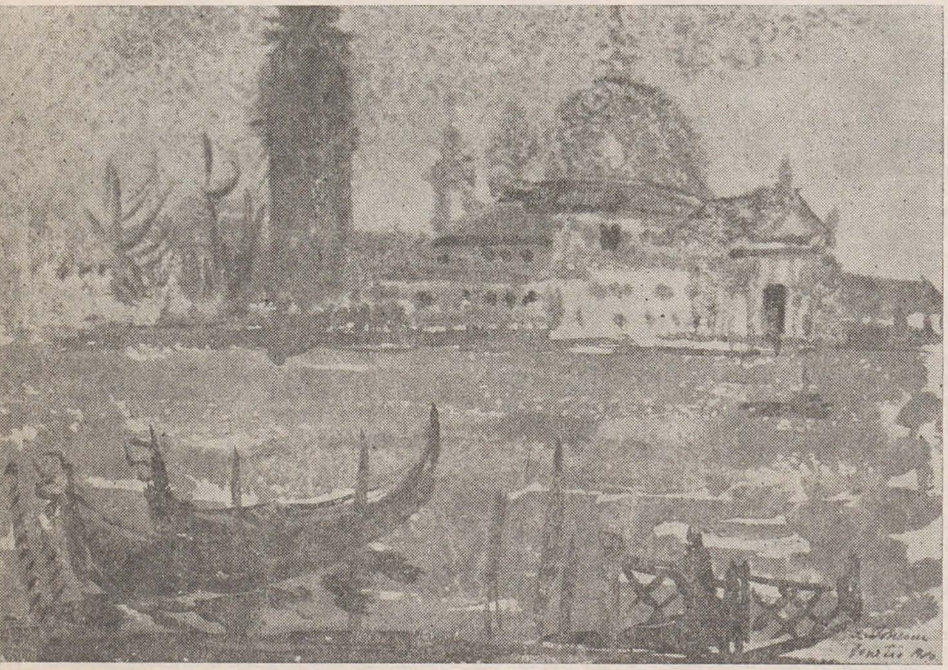
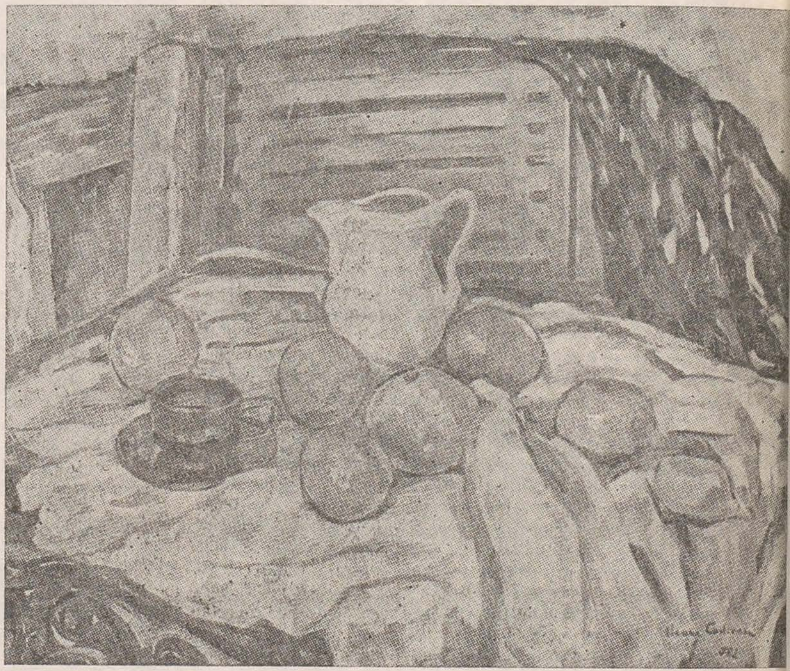
Cu această a patra personală, Bela Crișan continuă preocupările mai vechi în domeniul evidențierii organicității formei și introduce unele soluții noi, ce țin de o inteligentă speculație asupra «limitelor sculpturii».

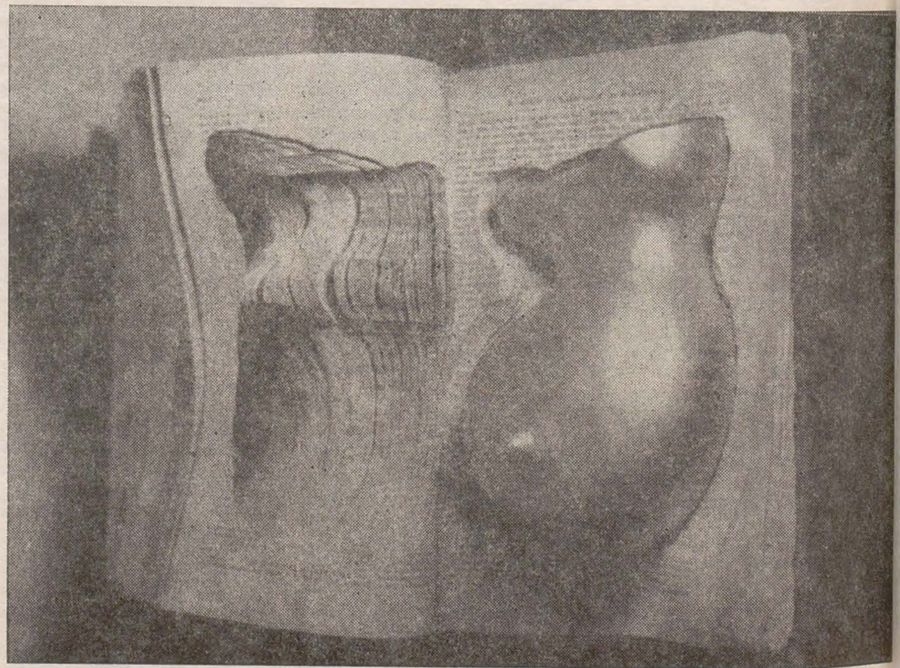
Cum scriam într-o ocazie anterioară, autorul produce(a) un univers de forme libere, *organic* dezvoltate în spațiu și *concrete*, dar autonome, într-un fel suprareale. Subliniam atunci ordonarea pe cicluri problematice (care continuă) — concentrarea nucleică, unirea sau disjuncția sau alternarea principiilor pozitiv-negativ, masculin-feminin — și frecventa mixare/opunere de materiale ca diferențiator potențial de energie plastică, sculptura apărînd pentru Bela Crișan ca o *coagulare de imagini senzoriale*. Atrăgeam atenția și asupra sensibilității artizanale în comportamentul productiv, asupra unui atașament aproape fetișist față de diferitele materiale cu care «dirijează» situațiile expresive.

Solide resurse de «școală realistă» sînt convocate pentru a realiza, în cheie oarecum umoristică, printr-un raționament acrobatic, iluzia «deplinei tactilități» (portretele și corpurile în evoluție acrobatică au, la propriu, epidermă, adică sînt acoperite perfect cu piele subțire). Cît despre «Cutiile fermecate» ele ating, într-un fel, tema *reificării*: fragmentele de anatomie teoretică, extrase din context, transpuse în bronz, aragonit, protejate în piele în lăcașuri din lemn dobîndesc o pregnantă obiectuală, subliniată și de acuratețea executorie. Cu aceste sculpto-obiecte conținătoare (unele au aspect de altar portabil, altele sînt de tip carte sau chiar cărți «dezafectate»), mobile, pentru a permite un set de operații de la *ascundere* completă (tezaurizare) la *dezvăluire* treptată, se urmărește și un alt tip de relație temporală decît cel acreditat de sculptura tradițională. Este vorba despre secvențializarea «lecturii», de posibilitatea revenirilor pe parcursul înainte-înapoi, astfel că, de la acest ingenios autor, expresia «a frunzări o sculptură» nu mai este doar o figură de stil.

https://biblioteca-digitala.ro





https://biblioteca-digitala.ro

introducere în gramatica limbajului vizual cornel ailincăi

andrei roman

Literatura noastră de specialitate nu este prea bogată în lucrări teoretice dedicate problemelor fundamentale ale actului artistic. Şi nu numai atît, deoarece dezvoltarea complexă a artelor într-o lume tehnicizată a impus, pe lîngă o influenţare a motivelor, temelor şi procedeelor, şi un alt fel de a gîndi însăşi interpretarea fiecărei mişcări artistice, a operei în sine. Originalitatea nu mai rămîne o intuiţie de excepţie, ci rezultatul unei întregi serii de analize a domeniului vizual, o atitudine faţă de concepţii sau ideologii, dar şi faţă de formele reale şi imaginare cu care se confruntă artistul. Cornel Ailincăi, în cartea sa *Introducere în gramatica limbajului vizual*, expune şi interpretează principalele aspecte ale unei noi discipline care pune pe baze ştiinţifice riguroase analiza formelor. Avînd la origine un curs universitar, lucrarea lui Cornel Ailincăi îşi propune să păstreze o structură didactică, dar accesibilă oricărei categorii de cititori. Tocmai de aceea autorul pune un accent deosebit pe problemele receptării, a dificultăţilor întîmpinate în contactul cu semnificaţiile artei contemporane. Aşa zisul esoterism al artei moderne nu provine doar datorită faptului că decodarea ei se face pe baza unor valori tradiţionale, ci şi a sistemului de convenţii de comunicare vizuală cu care acesta este familiarizat. Privitorul comun caută într-un prim contact să reducă ceea ce vede la forme cunoscute cu care se află de obicei în contact. Pe de altă parte însă complexitatea operei prelungeşte «răbdarea» necesară decodării, iar dincolo de acest prag nu trec decît cei care şi-au făcut din cunoaştere o finalitate programatică. Afirmaţia noastră pare doar o exagerare, căci timpul de acceptare al formelor, şi nu numai al lor, are un loc important în dezvoltarea artelor ca şi a ştiinţelor. Iar «răbdarea» pe care o elogiem într-un domeniu necunoscut nouă nu are o ‚durată' similară, căci în cazul artizanului, de exemplu, este vorba doar de un sistem de redundanţe care nu-l mai solicită în acelaşi fel pe realizator. Arta modernă nu apelează doar la alt repertoriu de forme, dar modifică şi ierarhia lor valorică, trecînd de la imitaţie la participare, de la interpretare la interogare în interiorul propriului domeniu. Dotat cu o informaţie bogată, ca şi întreaga carte de altfel, capitolul *Aspecte ale receptivităţii* ne introduce într-una din cele mai delicate probleme ale artei, deoarece aceasta cuprinde atît atitudinile privitorului, cît şi atitudinea artistului, privitor la rîndul său al realităţii şi imaginarului («Cheia de azi este în primul rînd sensibilitatea noastră faţă de evenimentele vieţii, culturii şi ştiinţei, de transformările şi contradicţiile în care este angajată condiţia umană. Încercările artei de azi pretind o raportare deschisă, sensibilă, fără prejudecăţi istorice şi fără premeditări stilistice, în care sintezele asociative au rolul receptor esenţial. O astfel de atitudine deschisă faţă de fenomene este însă aceea a omului preocupat de artă care îşi construieşte permanent reperele de relaţionare, dar nu le foloseşte în mod dogmatic, problematizîndu-şi, dacă este necesar, propriile puncte de vedere. Cu cît sîntem mai înstrăinaţi de cunoaşterea artei, devenim mai sceptici şi mai inflexibili şi mereu dornici de reţete care să decodifice mecanic, fără o angajare vie — ceea ce înseamnă de fapt instaurarea unui nou dogmatism despre lucruri.» p. 21). Tot mai mult, astăzi, limbajul vizual îşi manifestă independenţa şi tendinţa de a se exprima pe sine, reprezentîndu-şi termenii alcătuitori adesea în stare pură. Fără a evita chiar tautologia, artele vizuale repetă experienţele fecunde ale poeziei moderne aplecată tot mai mult către sine însăşi, către procedeele care o generează şi care o exprimă, lipsindu-se de ajutoare din afara domeniului.

În căutările sale de a ne comunica noi stări de sensibilitate artistul contemporan îşi include contactul strîns atît cu natura, cît mai ales cu ştiinţele care devorează cu fiecare zi nu numai realitatea înconjurătoare, dar şi concepţiile noastre despre realitate şi despre om. Faţă în faţă cu aceste dificultăţi, artistul trebuie în mod necesar să-şi modifice şi să-şi revalorizeze instrumentele de lucru şi cercetare. Criticul şi artistul vor lucra simultan pentru «a analiza *spaţiul uman*, adică felul în care se raportează omul ca subiect cunoscător la spaţiul real, şi mai precis relaţia care se stabileşte (în această luare în cunoştinţă a datelor spaţiale) între realitatea naturală şi aceea construită de imaginaţia sa.» (p. 70). Noile teorii asupra spaţiului — geometriile lui Riemann şi Lobacevsky, teoria relativităţii — în mod normal au schimbat radical şi perspectivele atît de concepţie, cît şi practic a artistului. Totodată relaţia între spaţiu şi obiect se modifică, căci funcţiile şi relaţiile lor s-au amplificat şi diversificat în noile condiţii («În planul artelor, elaborarea unui nou spaţiu a însemnat de fapt o nouă organizare a structurilor formale şi a materialelor specifice, şi implicit un mod nou de a pune în lumină un complex de experienţe noi care se referă la conţinutul lumii vizibile. ... Mai riguros vorbind, mijloacele formale cu care modelează artistul pot spaţializa sau obiectualiza la extrem conţinutul — figuraţia tabloului». — p. 80). Indiferent că este vorba despre dizolvarea obiectului în favoarea spaţiului sau recuperarea obiectului şi negarea spaţiului, epoca modernă înregistrează eliberarea subiectului în raport cu obiectul «adică trecerea de la o riguroasă încadrare obiectuală spre o valorificare treptată, tot mai liberă, a valorilor pur spaţiale». S-a trecut de la definirea obiectului la interpretarea lui şi, implicit, la o definire a subiectului, unde punctul central devine atitudinea faţă de obiect care ne este reprezentată, iar nu obiectul ca atare, evoluîndu-se astfel de la obiectualitate pînă la cea mai arbitrară subiectivitate, toate la fel de seducătoare. Se analizează astfel spaţiul ca element primar, ca structură şi sistem, în relaţiile dintre componentele sale şi abia apoi poate spaţiul concret, realizabil. În acest capitol dedicat *structurii*, Cornel Ailincăi ne oferă o sintetică analiză a diverselor curente din arta modernă, caracterizate în funcţie de modul lor a de explora şi exploata spaţialitatea.

Alături de spaţiul ‚realităţii' autorul face şi o consistentă analiză a spaţiului imaginii, a spaţiului topologic, de fiecare dată oferind repere de valorizare a acestor noi cuceriri ale cunoaşterii din punctul de vedere al creaţiei artistice.

Studiind legile şi principiile care «prezidează actul punerii în formă» (p. 166), autorul dovedeşte şi în capitolele dedicate formelor de expresie dinamică şi compoziţiei, faptul că astăzi artele plastice (am spune chiar vizuale) se află într-o strînsă interdependenţă de forme şi preocupări cu toate celelalte arte, şi chiar cu ştiinţele, demonstrînd că fenomenul interdisciplinar aparţine în mod substanţial acestei etape din cultura umană. Rigoarea şi interesul cărţii de faţă este incontestabil, mai ales privitorului obişnuit, căruia, de altfel, îi şi este dedicată. Cînd intuiţia şi o anume interpretare de conţinut domină încă discursul critic, contribuţia lui Cornel Ailincăi pune în evidenţă că analiza formală a devenit o necesitate a oricărui tip de cercetare, căci doar prin stabilirea exactă a proceselor psihice şi tehnice intime, a semnificaţiilor acestora şi a configuraţiilor pe care le alcătuiesc descoperim dimensiunea operei într-o maximă fidelitate.

---

aventura imaginii dan grigorescu

mihai drişcu

O destul de recentă apariţie în cadrul colecţiei «Curente şi sinteze» a editurii Meridiane este volumul lui Dan Grigorescu «Aventura imaginii». Cum cele mai numeroase, adică 5, din cele 34 de apariţii ale acestei colecţii sînt datorate lui Dan Grigorescu, este perfect logică trecerea sa de la tratarea monografică a unor curente — autorul a prezentat, de-a lungul anilor, expresionismul (cu această lucrare s-a inaugurat colecţia), cubismul şi pop' artul — la *sintezele personale* — care se numesc «Constelaţia gemenilor» şi, acum, «Aventura imaginii».

Perspectiva comparativă îi permite reputatului autor o liberă circulaţie în teritoriile istoriei literaturii şi istoriei artelor — de la cele vechi pînă la manifestările lor actuale — de unde extrage, pornind de la o temeinică bibliografie, argumentele sintezei sale asupra «aventurii imaginii» în cadrul general al *istoriei culturale*, «care cuprinde un imens ansamblu al creaţiei umane căreia omul modern îi aparţine prin aspiraţia lui de a cuprinde *totul* şi de a-şi afla identitatea în această patetică, necontenită mişcare a formelor existenţei şi ale creaţiei». Este de observat în modul de structurare şi de redactare a cărţii sale un anume tact pedagogic ce provine, desigur, din dubla şi bogata sa experienţă de profesor de literatură şi de comentator al imediatei actualităţi artistice. Grija de a înlesni receptarea corectă a problemelor introduse în discuţie se materializează într-un stil clar, eficace, apt să lămurească, dar niciodată simplist, problemele delicate ale controverselor dintre specialişti. Re-traducerea limbajului specializat, de obicei reputat ca «mai dificil», nu înseamnă, în acest caz, trădare.

Cartea de faţă, scrie Dan Grigorescu, îşi propune să prezinte, în cîteva date, pe care autorul ei le consideră semnificative, constituirea unor înţelesuri specifice ca urmare a acţiunii semnului vizual şi a celui verbal, a iconului plastic şi a celui literar, circulaţia temelor şi a ideilor implicînd mutaţii importante în cîmpul valorilor.

Autorul avertizează, referindu-se la problemele influenţei, că nu este vorba de un simplu transfer din sfera de preocupări a literaturii comparate, ci de «relevarea unor raporturi între vizual şi verbal, în reintegrarea unităţii spirituale a istoriei culturale».

Este semnificativă, consideră autorul, referindu-se la problemele influenţei, afinităţii, înrudirii, analogiei — nu *preluarea* ci *transformarea* structurilor şi ideilor. Influenţa nu este singurul mod în care se produce circulaţia ideilor şi a motivelor. Cum avea să spună Borges, scrie Dan Grigorescu, «poeţii îşi creează proprii precursori. Artiştii trăiesc deopotrivă în operele predecesorilor şi în acelea ale urmaşilor». Capitolele cărţii încearcă să aducă răspunsuri la o serie de întrebări: Poate fi *intenţia* obiect al unei cercetări sistematice? Se poate discuta influenţa *în sine*? Călătoria imaginii, a ideii, prezintă doar un interes comparabil cu acela al unor drumuri marcate pe o hartă? Problema influenţei pozitive şi a celei negative e o problemă comparatistă sau de teoria valorii? Cînd semnul devine simbol?

Rostul cercetării tematologice este, pentru autor, urmărirea evoluţiei unui concept mereu îmbogăţit de ideile descoperite în orizontul cunoaşterii lui şi nu simplă transmitere — directă sau indirectă — a unor modele.

Conceptul de *circulaţie a imaginii* poate fi interpretat ca o variantă neutră a aceluia de influenţă, după cum cele două componente ale influenţei, asemănarea şi cauzalitatea, în acord cu o înţelegere mai complexă a aspectelor ontologice ale artei şi cu o viziune mai coerentă a istoricităţii ei, sînt mai bine desemnate prin termenii *tradiţie şi dezvoltare*, modificarea de la o tradiţia la alta.

Influenţă directă, influenţă mediată, paralele şi afinităţi, istorie şi legendă, mit şi alegorie — sînt cîteva dintre capitolele cele mai incitante ale acestei cărţi.

Se operează distincţii între citare şi modificare, se apelează la termenul de *parafrază* şi se exemplifică permanent. Dacă impresioniştii au însemnat în istoria spiritualităţii umane monumente ale integrării viziunii ştiinţifice în sistemul artelor, astăzi, scrie Dan Grigorescu, «Fizica, fotografia, cinematografia, mecanica cuantică, muzica, sociologia, politologia, arheologia, biologia (îndeosebi genetica), electronica, lingvistica, istoria literară, balistica, sînt doar o parte a domeniilor cercetate în speranţa că vor afla temeiuri noi ale adevărurilor revelate de artişti».

Adăugînd că în exemplificările sale autorul integrează firesc în context internaţional o serie de contribuţii literare, artistice, teoretice româneşti şi că materialul ilustrativ este o probă concretă de *istorie a motivelor*, acest scurt punctaj problematic încearcă să fie o invitaţie la o lectură interesantă atît pentru plasticieni şi literaţi, cît şi pentru cititorul dispus să-şi nuanţeze şi chiar să-şi modifice unele opinii despre artă.

https://biblioteca-digitala.ro

Premii U.A.P. '81

Premiul special al Uniunii Artiștilor Plastici

Premiul special al Uniunii Artiştilor Plastici se acordă maestrului ION JALEA pentru esenţiala sa contribuţie la evoluţia sculpturii româneşti, de-a lungul a aproape 8 decenii de activitate intensă şi generoasă, concretizată în nenumărate lucrări care prin înalta lor ţinută stilistică constituie un valoros reper al patrimoniului nostru cultural.

Marele premiu al Uniunii Artiștilor Plastici

Marele premiu al Uniunii Artiştilor Plastici se acordă maestrului ION IRIMESCU, în semn de omagiu al breslei şi al iubitorilor de artă din întreaga ţară pentru bogata sa activitate creatoare de-a lungul mai multor decenii fertile dedicate sculpturii. Opera sa constituie unul din cele mai reprezentative capitole ale istoriei artei româneşti, împletind într-o formulă de perfect echilibru lirismul cu monumentalitatea, tradiţia cu modernitatea.

Premiul pentru artă monumentală

Premiul pentru artă monumentală se acordă colectivului format din: COSTEL BADEA, EUGEN CIOANCĂ şi DUMITRU RĂDULESCU, pentru decoraţia Casei de Cultură a Tineretului din Mediaş. Lucrarea face dovada unei remarcabile virtuozităţi profesionale, a unei însemnate capacităţi de invenţie plastică şi a unui constant interes pentru lărgirea repertoriului imagistic al artei noastre contemporane.

Premiul pentru pictură

Premiul pentru pictură se acordă tovarăşului GHEORGHE ŞARU pentru expoziţia retrospectivă deschisă în 1981 la sala Dalles. Expoziţia a încununat o fructuoasă carieră artistică, dovedind, pe lîngă profesionalismul îndeobşte cunoscut al pictorului şi remarcabila sa capacitate de a-şi înnoi neîncetat mijloacele şi viziunea, înscriindu-se în cea mai bună linie a artei contemporane româneşti.

Premiul pentru sculptură

Premiul pentru sculptură se acordă tovarăşului ION IANCUȚ pentru expresivitatea demersului său, pentru nobila gravitate de conţinut a lucrărilor sale, pentru verva imaginativă a participărilor sale la expoziţiile curente.

Premiul pentru grafică

Premiul pentru grafică se acordă tovarăşului TIBERIU NICORESCU pentru expoziţia din noiembrie-decembrie 1981 de la Galeria «Simeza». Tiberiu Nicorescu s-a impus publicului şi criticii printr-o artă de mare acurateţe tehnică şi prin viziunea sa plină de poezie, continuînd cea mai nobilă tradiţie a graficii româneşti.

Premiul pentru artă decorativă

Premiul pentru artă decorativă se acordă tovarăşului VALERIU SEMENESCU pentru seriozitatea experimentelor sale plastice, îmbinînd, în mod fericit, performanţa tehnică cu preocuparea pentru consolidarea unei formule stilistice de mare coerenţă expresivă.

Premiul pentru scenografie

Premiul pentru scenografie se acordă tovarăşei ADRIANA LEONESCU pentru înalta calitate plastică a contribuţiei sale la arta spectacolului românesc, contribuţie ilustrată, între altele, prin retrospectiva «101 spectacole» ce a avut loc în noiembrie 1981 la Teatrul Mic. Retrospectiva aceasta este expresia unui destin artistic impunător prin seriozitate, talent şi consecvenţă stilistică.

Premiul pentru critică

Premiul pentru critică se acordă tovarăşului AUREL D. BROŞTEANU pentru prestigioasa şi îndelunga sa activitate de eseist şi cronicar plastic. Urmaş al lui O. W. Cizek la rubrica de plastică a revistei «Gîndirea», autor a numeroase studii şi articole, dintre care o parte au apărut în volum la Editura Meridiane («Acest altceva... pictura», 1974), animator pasionat al vieţii noastre artistice dintre cele două războaie şi dedicat, în anii din urmă, cu o exemplară modestie, filialei Ploieşti a Uniunii Artiştilor Plastici, Aurel D. Broşteanu este unul din înaintaşii criticii de artă româneşti, un model de entuziasm şi competenţă pentru tinerele generaţii.

Premiul pentru design

Premiul pentru design se acordă tovarăşilor SVETLANA UTTÖ şi ION POPA pentru ingeniozitatea soluţiilor plastice propuse de lucrările expuse în cadrul manifestărilor anului 1981.

Premiul criticii

Premiul criticii se acordă tovarăşului VLADIMIR ZAMFIRESCU pentru rafinamentul stilistic, măiestria mijloacelor şi subtilul mesaj umanist al lucrărilor sale din expoziţia personală de la Muzeul Colecţiilor.

Premiul revistei «Arta»

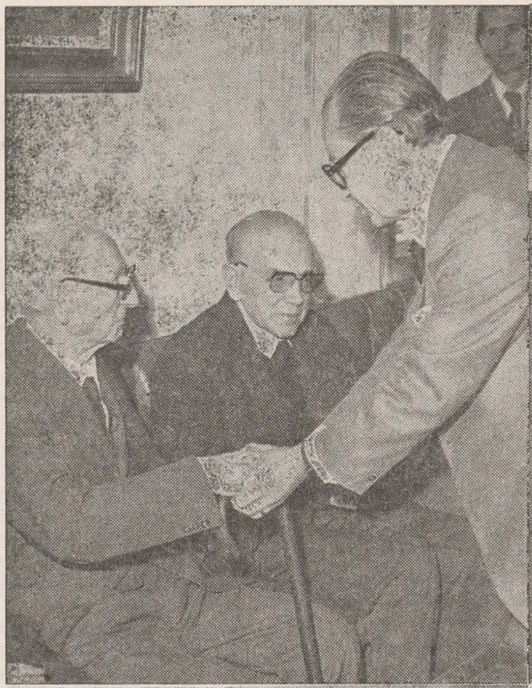
Premiul revistei «Arta» se acordă artistei RODICA MAZILESCU pentru expoziţia personală (galeriile Simeza — 1981), prin care aduce o contribuţie importantă la dezvoltarea ceramicii contemporane româneşti, la integrarea artei în viaţa socială.

Premiul tineretului

Premiul tineretului se acordă tovarăşului SILVIU DANCEA pentru originalitatea şi rigoarea formală a lucrărilor sale, dovedind o lăudabilă preocupare pentru elaborarea unui limbaj plastic coerent şi expresiv.

Premiul creatorilor populari

Premiul creatorilor populari se acordă tovarăşului CONSTANTIN BĂNACU — cojocar din comuna Bărbăteşti. Pieptarele înfundate lucrate de el sînt renumite pentru frumuseţea broderiei cu fir de lînă, caracterizîndu-se prin decorul floral stilizat şi printr-o deosebită armonie a culorilor, păstrînd stilul tradiţional al Vîlcei.



https://biblioteca-digitala.ro

Dans ce numéro:

Articles à signaler:

La tapisserie polonaise du XVIIIe siècle à nos jours

Olga Bușneag

p. 8

Organisée par le Musée central de produits textiles de la ville de Lodz, l'exposition de tapisseries ouverte à Bucarest (Musée des Collections) réunit un choix de pièces significatives. Faisant l'historique de l'art du tissu décoratif polonais dont « les débuts se perdent dans la nuit des temps », le chroniqueur se penche surtout sur la création contemporaine « dont la grande période commence en 1960 avec Magdalena Abakanowicz et Jolanta Owidzka », et remarque l'absence de la jeune génération dont « la diversité des démarches » donne aux Biennales de Lausanne « un coloris si vivant ».

Image et symbole: un exemple moldave du XVe siècle

Mihai Ispir

p. 10

Il s'agit de la décoration céramique appliquée à l'architecture civile des premières trente années du règne d'Etienne le Grand.
Après une brève présentation de l'architecture civile et réligieuse dont il relève le caractère homogène, l'auteur passe à l'analyse de la décoration céramique — « objet d'interventions substantielles dans la littérature spécialisée, quelques-unes contradictoires, — l'intérêt qu'elle suscite étant dû autant aux perspectives qu'elle ouvre du point de vue de la culture qu'à ses rapports avec les disques céramiques décorant les façades des églises du temps d'Etienne le Grand ». L'examen du répertoire iconographique des plaques et des disques céramiques indique la présence des motifs géométriques et héraldiques, du décor végétal et zoomorphe aussi bien que celle des thèmes bibliques, hagiographiques, moraux, « reflètant l'immanente diversité de l'existence dans la perspective morale de la mentalité médievale, telle qu'elle se présentait à l'époque du gothique rayonnant et du gothique international ».
Le symbolisme animalier manifesté dans la décoration des poëles et des disques est interprété comme un « speculum naturale » illustré.
L'appartenance des thèmes iconographiques à l'espace central et occidental d'Europe est solidement argumentée ainsi que les particularités locales où l'auteur retrouve le caractère homogène de l'architecture, et qui témoignent d'un goût marqué pour le faste tout autant que pour la sobriété.

La XIIe Biennale des jeunes artistes, Paris 1982

Wanda Mihuleac

p. 12

Selon l'auteur de l'article, l'actuelle Biennale de Paris, tout comme la Biennale de Venise et la Documenta de Cassel, représente « un bilan des modes d'expression qui se sont déjà affirmés ces dernières années »: « La substitution graduelle des moyens purement visuels par des moyens audio-visuels ne saurait être considérée comme une crise des arts traditionnels mais plutôt comme une ouverture vers des moyens d'expression nouveaux ».
Après une analyse attentive et pertinente de chaque section l'auteur, artiste elle-même, conclut: « La Biennale de Paris est une manifestation artistique qui doit être vécue d'une manière essentielle soit en tant que participant directement impliqué, soit en tant que chercheur attentif d'un phénomène particulier ».

La revue Arta à Tîrgu Mureș

Vasile Drăguț

p. 18

Le présent article, dû au rédacteur en chef de la revue « Arta », le critique et historien d'art Vasile Drăguț, est le compte rendu d'une visite de trois jours (du 16 au 18 décembre 1982) faite à Tîrgu Mureș et dans les environs par notre rédaction et une équipe de collaborateurs, sur l'invitation de la filiale locale de l'Union des arts plastiques.
Après un premier contact avec les artistes au siège de la filiale où Romulus Feneș, en sa qualité de président, donne un aperçu des activités, des réalisations et du plan de développement de la filiale, le programme se déroule selon l'itinéraire établi: visite des ateliers d'artistes et des monuments historiques de la vieille ville où la filiale se propose d'aménager un réseau d'ateliers et un théâtre en plein air etc., ensuite réunion organisée au Palais de la culture, excursion à Sighișoara et au château de Criș. Notant l'efficience des actions entreprises par la filiale qui assurent à ses membres une utilité économique, sociale et culturelle et des moyens d'existence, l'auteur porte une attention particulière au problème des jeunes et critique sévèrement les produits de la fabrique de céramique de Sighișoara qu'il considère comme inférieurs du point de vue esthétique.

Des renseignements supplémentaires sur l'historique de Tîrgu Mureș, sur son architecture et ses monuments anciens et modernes, sur les projets de restructuration de la ville et sur l'activité culturelle et artistique de la filiale sont fournis par les textes substantiels dûs à Mihai Ispir (Tîrgu Mureș: une tradition urbaine, p. 22) et à Călin Dan (La ville — espaces et monuments, p. 23).

« Sur le Mureș et les Tîrnave ... » — un territoire inconnu de confluences ethnographiques

Paul Petrescu

p. 22

Contrairement aux zones ethnographiques nettement délimitées qui s'étendent tout au long de l'arc intérieur des Carpathes, la région du Mureș et des Tîrnave — située en plein centre de la Transylvanie et par conséquent de la Roumanie, est « une vaste zone de transitions et de confluences » dues à la cohabitation presque millénaire des autochtones roumains avec des populations alogènes — hongrois, szeklers et saxons. Illustrant cette cohabitation, la culture populaire présente des phénomènes d'interférence engendrant des formes nouvelles du plus haut intérêt pour les sociologues et les ethnographes.
Signalant l'absence presque totale dans la littérature specialisée d'ouvrages sur la culture populaire de cette région, l'auteur s'attache à présenter les réalités ethnographiques locales, « d'une incomparable diversité, souvent déconcertante, mais toujours séduisante », aussi bien que la création populaire dont quelques accents nouveaux pourraient justifier l'acceptation de l'idée de « synthèse » appliquée à certains phénomènes ethnographiques.

Un château Renaissance devenu « romantique »

Anca Vasiliu

p. 24

Intitulant son article « Un château Renaissance devenu ,,romantique'' », l'auteur signale l'état de délabrement du château de Criș, ancienne résidence de la famille Bethlen, considéré, dernièrement encore, comme « le plus riche et le mieux conservé parmi les châteaux de la Renaissance édifiés sur notre territoire ».
On appréciera les renseignements concernant l'historique et l'architecture de ce château dont les étapes de construction « témoignent de l'assimilation des styles européens et de leur force de synthèse, au niveau des artistes autochtones, dans une configuration qui harmonise les éléments stylistiques nouveaux avec la composition architectonique familière à ces lieux ».

Un trésor précieux: Le Musée d'art de Tîrgu Mureș

Negoiță Lăptoiu

p. 25

Inaugurée en octobre 1913 au troisième étage du Palais Culturel — un important immeuble de style « Sécession » — la galérie d'art réunissait initialement 83 pièces dont 68 transférées du Musée des Beaux-arts de Budapest; l'acquisition ultérieure de tableaux portant la signature de M. Munkácsy et de L. Paál augmente la valeur de ce patrimoine. Le premier catalogue paraît en 1919 dans une édition bilingue, sous les auspices des autorités roumaines. C'est au peintre transilvain Aurel Ciupe, nommé conservateur en 1932, qu'on doit la seconde édition bilingue du catalogue ainsi que la réorganisation et la modernisation de la pinacothèque qui ne cesse de s'enrichir de nouvelles pièces (peintures, sculptures, œuvres d'art graphique et décoratif) atteignant en 1982 un total de 1974.
Etant donné la structure initiale de cette collection, la formule actuelle de présentation comprend des œuvres d'artistes hongrois nés en Transylvanie ou qui y ont travaillé un certain temps — tels que M. Barabás, M. Munkácsy, L. Paál, S. Bihari, K. Ferenczy etc., aussi bien des toiles des maîtres de la peinture roumaine: Th. Aman, N. Grigorescu, I. Andreescu, Ștefan Luchian. La période de l'entre-deux-guerres est représentée par des artistes renommés tels que Th. Pallady, Gh. Petrașcu, N. Tonitza, Nagy István, Iser, N. Dărăscu, Mattis-Teutsch, Marcel Iancu, C. Mihăilescu, Al. Szolnay, C. Ressu, L. Grigorescu, M. Ziffer etc.
L'article s'achève par quelques considérations sur le mode de présentation des œuvres des artistes contemporains.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro